الحق أقول لكم

مدرسة الفنون الجميلة

يسرد علينا الأستاذ سعد الخادم فى مقاله بهذا العدد تاريخ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة فى مصر ، ويستعين على هذا التاريخ بما كتبه مدير المدرسة الأول عنها وعن تلاميذها الأولين مختار ومحمد حسن ويوسف كامل ، لا بعد أن اشتهر هؤلاء وغيرهم ، فكانوا طليعة المدرسة المصرية فى الحفر والتصوير ، بل أيام أن دخلوا مدرسة الفنون الجميلة دون أن يعرفوا كيف يخطون خطا ؛ ليستأنفوا السير بعد أن انقطع المثال المصرى والمصور المصرى . والحفار المصرى عن رسم الإنسان وتمثيله وتصويره منذ نحو ثلاثة عشر قرناً ؛ فإذا الموهبة العريقة لم تمت ، وإنما كانت شبيهة بالأميرة المسحورة فى « الحدوتة » ، نامت أعواماً طوالا ، فى انتظار « الشاطر حسن » ، الذى قدر له أن يوقظها .

ومدرسة الفنون الجميلة ترسم لنا الطريق واضحاً للنهوض بموسيقانا ؛ ولعل تجربتنا فى هذه المدرسة تعيننا على اختزال مراحل السير بشرط أن نبدأ صادقين ، دون أن يلتبس الأمر علينا ؛ وأن نعنى بالتعليم كما يجب أن يكون ، لا أن نفكر بادئ ذى بدء بالمحافظة على القديم ، فلا نتحرك خطوة إلا بالقدم اليسرى ، وتستولى علينا الوسوسة المعروفة التى أدت إلى إنشاء معاهد موسيقية يتخرج منها الطلبة كالمنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى . وتصور مثلا أن طلبة مدرسة الفنون الجميلة يخرجون ليرسموا كنقاش القرية ، لا لأنهم اجتازوا المراحل التى يمر بها الفنان فى كل بلاد الله ، ثم اختاروا لأنفسهم أسلوباً يستوحى نقاش القرية ، بل لمجرد أنهم لم يحصلوا من العلم والمعرفة إلا مسيساً . فالموسيقى الذى يتعلم فى هذا القرن العشرين يدرس قواعد اللغة الموسيقية ، نحوها وصرفها وبيانها وبديعها ، ويطالع ويقرأ ، ويفهم ويحلل ، ويحفظ الأعمال الكبرى فى فن الموسيقى ، سواء كان صينياً أو إسبانياً ، أو روسياً ؛ فإذا كان أصيل الموهبة ، ألف موسيقى من روحه وروح قومه ، ولكنها فى القوالب المتطورة التى حققتها الموسيقى الأوروبية خلال الدهور .

أطالع مقال سعد الخادم ، وأحب أن أتخيل ذلك الثرى المصرى وقد أنشأ مدرسة للموسيقى ، واستحضر لها أساتذة الفن الأوروبيين ، كما فعل بمدرسة الفنون الجميلة فى أوائل هذا القرن . وكان أمامه فى ذلك الزمان « بارتوك » و « سلطان كوداى » يبحثان فى أصول الموسيقى المجرية ، و « رمسكى — كورساكوف » وقد جمع كنوز الفلكلور الصقلبى هو و « بالاكيريف » ؛ و « جرانادوس » و « ألبنث » و « دى فايا » يستوحون الموسيقى الأندلسية فى مؤلفاتهم التى تضاف إلى الكنز الموسيقى العام بفضل القوالب والأشكال التى صيغت فيها .

يحلو لى أن أتخيل استقدام واحد من هؤلاء سنة ١٩٠٨ أو سنة ١٩١٠ ، وأن يعهد إليه الثرى المصرى بإنشاء مدرسة للموسيقى ، وأن يحرص منشئ المدرسة على إيفاد الممتازين من خريجيها إلى أوروبا ، كما فعل بخريجى مدرسة الفنون الجميلة .

أين تكون الموسيقى المصرية اليوم ، لوحدث هذا ؟ والإجابة عن ذلك ميسرة ، فلنسأل : أين مصر اليوم من فن الحفر والرسم والتصوير ، مصر التى كانت قد

توقفت عن تصوير الأجسام الحية — فيما عدا « عروسة المولد » والرسوم الحائطية التى تحتفى بعودة الحجاج — منذ قرون طويلة ، على حين لم يكف المصرى يوماً عن الغناء والعزف ، والتأثر بما عرك من موسيقى الشعوب ؟

إجابتنا صحيحة متواضعة عند ما نقول : مدرسة الرسم والتصوير والحفر حية ، نابضة بالحياة ، تقف مرفوعة الرأس فى أى مكان من الأرض ، تمثل جهود الفنان المصرى فى خلق فن مصرى أصيل ، معاصر ، أرسيت قواعده على أسس مكينة من الفن كما يمارس فى العالم المتحضر .

ذلكم هو الدرس الذى نتلقاه ، والرؤيا التى نحلم بها ، ونحن نطالع مقال سعد الخادم عن مدرسة الفنون الجميلة .

* * *

العلمو نورن

تعرضت « المجلة » لسخرية مواطنيها عندما كتبت صحيفة يومية تنعى على الأستاذ المؤرخ محمد أحمد حسين ، المدير العام لدار الكتب ، أن يشير فى مقاله عن صلاح الدين ، إلى استعمال الدبابات بوساطة الصقليين فى حصار الإسكندرية . ووضعت الصحيفة لهزئها عنواناً جذاباً ، ادعت فيه أن « المجلة » بمالها من حق التقدم فى المعارف والآداب ، « اكتشفت اكتشافاً عبقرياً » ، وهو أن الدبابات استعملت فى حصار الإسكندرية إبان القرون الوسطى .

وليس من الأدب فى شىء أن نساجل الزميلة اليومية ولكنه ليس من خدمة للحقيقة أن نجر أذيال الإهمال على تلك الأقوال . وقد أسفنا أن يتعرض مؤرخ فاضل لتندر المتندرين ، عند ما استجاب إلى طلبنا أن يقدم صفحة من صفحات أمجادنا السالفة .

فاضطررنا إلى أن نوجه نظر الأستاذ محمد أحمد حسين إلى ما نشرته الصحيفة اليومية فى صدر صفحتها الأدبية ، فكتب إلى الأستاذ رئيس تحريرها خطاباً نستأذنها فى نشره برمته ؛ لأن صفحاتها لم تتسع لنشره كاملا . وإنا لنشكر للصحيفة الكبرى على ما وجهته من تحية إلى « المجلة » ، وإن جاءت هذه التحية متأخرة خمسة عشر شهراً :

سيدى الأستاذ الجليل رئيس تحرير . . .

تحية طيبة ، وبعد ، فقد اطلعت على مانشربال . . . فى عددها الصادر بتاريخ ٢٠ من شعبان سنة ١٣٧٧ الموافق ١١ من مارس سنة ١٩٥٨ صحيفة ١٠ بعنوان « اكتشاف عبقرى فى المجلة » .

ليس همى الآن أن أتحدث عن نقد الكتب والمقالات تشجيعاً للعلم ، ولكن يهمنى أن تتفضلوا بنشر ما يلى بصدد استخدام الدبابات فى حصار الإسكندرية أيام صلاح الدين عام ٥٦٩ هـ — ١١٧٤ م :

عرف العرب الدبابات ؛ فقد جاء فى لسان العرب (الجزء الأول ص ٣٥٨ مادة دب) : « والدبابة التى تتخذ للحروب يدخل فيها الرجال ، ثم تدفع فى أصل حصن ، فينقبون وهم فى جوفها ؛ سميت بذلك لأنها تدفع فتدب » ؛ وفى حديث عمر رضى الله عنه قال : « كيف تصنعون بالحصون ؟» قال : «تتخذ دبابات يدخل فيها الرجال » .

والدبابة آلة تتخذ من جلود وخشب يدخل فيها الرجال ، ويقربونها من الحصن المحاصر ينقبونه ، وتقيهم ما يرمون به من فوقهم .

وقال الشرتونى فى أقرب الموارد (جزء أول ص ٣١٦) : « الدبابة آلة تتخذ فى الحصار يدخل فى جوفها الرجال ، ثم تدفع فى أصل الحصن ، فينقبونه وهم فى جوفها ، وجمعها دبابات » . هذا هو المعنى اللغوى وما كتبته المعاجم .

أما عن استخدام الدبابات فى حصار الإسكندرية عام ١١٧٤ م ، فالمصادر كثيرة عربية وأجنبية تكلمت كثيراً عن هذا الموضوع ، ولن أشغل القارئ بجميع هذه المصادر ، بل سأكتفى بكلام المقدسى فى كتاب

« الروضتين فى أخبار الدولتين » ، وهو كتاب يعرفه كل دارس لهذا العصر .

قال المقدسى فى الروضتين (جزء أول ص ٢٣٤) فى كلامه عن حصار الإسكندرية عام ٥٦٩هـ : « أما وصول الأسطول فكان يوم الأحد السادس والعشرين من ذى الحجة سنة ٥٦٩ هـ وانهزم فى أول المحرم سنة ٥٧٠ هـ ، ثم ذكر كتاباً وصل من صلاح الدين إلى بعض الأمراء بالشام يشرح الحال : فكانت الخيل ألفاً وخمسمائة رأس ، وكانوا ثلاثين ألف مقاتل ما بين فارس وراجل . . . وكانت المراكب التى تحمل الأزواد والرجال أربعين مركباً ، وفيها من الراجل المتفرق وغلمان الخيالة وصناع المراكب وأبراج الزحف ودباباته والمنجنيقية ما يتمم خمسين ألف رجل . . إلخ .

« ولما أصبحوا زحفوا وضايقوا ، وحاصروا ونصبوا ثلاث دبابات بكباشها وثلاثة مجانيق تضرب بحجارة سود استصحبوها من صقلية ، وأما الدبابات فإنها تشبه الأبراج فى جفاف أخشابها . . إلخ .

وورد الخبر إلى منزلة العساكر بفاقوس يوم الثلاثاء ثالث يوم نزول العدو فاستنهضنا العساكر إلى الثغرين إسكندرية ودمياط احتزازا عليهما واحتياطاً فى أمرهما . . واستمر القتال وقدمت الدبابات ، وضربت المنجنيقات وقد تكاثر أهل الثغر من كل الجهات فأحرقوا الدبابات المنصوبة وأنزل الله على المسلمين النصر » .

هذا كلام المقدسى فى كتاب الروضتين .

وإنى أرفق مع هذا النص الكامل لكلام المقدسى هدانا الله فالعلم نور .

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام .

* * *

يوبيل السعيدية

حفل مدرسى لم تشر إليه الصحافة إلا فى القليل النزر ، وهى مشكورة إن أشارت ؛ فليس مما يهم القراء أن تحتفل مدرسة ثانوية بعيدها الخميسنى ، حتى لو كان من بين تلاميذها القدامى من يتولون اليوم أكبر المناصب ، ويمتازون فى شتى العلوم والآداب والفنون ... وحتى لو كان من طلبتها تلك الشخصية الفذة ، وذلك الوطنى الكبير : فكرى أباظة .

ولا أذكر اسم هذا الأخ إلا لأنه يمثل لعينى صورة الشيخ الشاب ، ولأننى وأنا أراقبه عن كثب فى حفل السعيدية ، كنت أطالع تاريخ جيلى وجيله ، وما مر بنا من أحداث وغرائب .

ولأننا وقد خرجنا من ليل الإقطاع والاحتلال إلى فجر الحرية ، وشهدنا الوطن العزيز يعود لذويه ، يحق لنا أن نراجع معاً ظاهرة ذلك الجيل الذى تربى والاحتلال جاثم على مصر .

فاختيارى لفكرى أباظة هو اختيار الفرد علماً على الجماعة ، المحددة بنشأتها ، وبعلمها ، وتخرجها من ذلك المعهد الذى أنشئت إلى جانبه فيما بعد جامعتنا الكبرى بالجيزة .

لم يكن فكرى أباظة من أبناء فصلى ، ولا يضيره أو ينفعنى أن أقول إننى دخلت السعيدية ، وكان يتأهب للتخرج منها ، إنما الحياة جمعتنا فى أول شيخوختنا ، فقدرت فى الرجل صفات أعتقد أن المدرسة السعيدية مسئولة عن تقويمها فينا .

أول هذه الصفات — احترامه لواجبه ، وحرصه على أدائه ؛ فهو لا يشترك فى عمل إلا أداه بقلبه وعقله ، يكره مجرد التظاهر بالأهمية ، والظهور فى المجتمعات .

ثانيها — تعادل فى نفسه بين إجلال العلم والثقافة وحب الرياضة البدنية .

ثالثها — أن يتخرج من نظام تعليم إنجليزى ، وفى زمانه كانت المواد كلها تدرس بالإنجليزية ، ثم يكون من أول المنقضين على الاحتلال البريطانى ، ومن رعيل الشباب الذى تقدم صفوف المواطنين ، ليدفع بالزعماء إلى

شيء أبعد كثيراً مما كانوا يفكرون ، ويحرضهم على فهم آمال هذا الشعب العظيم فهماً عميقاً .

ولولا خشية اللوم ، لواصلت تعداد الصفات التى راقبتها طوال حياتى فى بعض من عرفتهم من زملاء مدرستى ، أبناء السعيدية .

هذا إلى أنى انحرفت عن الغرض الذى هدفت إليه وأنا أكتب هذه الكلمة ؛ فقد ذهبت إلى السعيدية لأعيش أيامى فى سالف العصر والأوان ، وأمر « بسنة أولى فصل رابع » حيث قادنى إليها ضابطنا عبد الله سلامة — وهو أيضاً يمثل لعينى صفات أبناء السعيدية ، ولو لم يكن من تلاميذها — وكنت قد وصلت بعد افتتاح الدراسة بأيام ، ودخلنا حصة اللغة العربية ، وأنا بالبنطلون القصير . ولعلها كانت أول مرة فى المدارس الثانوية يشاهد التلاميذ ببنطلونات المدارس الابتدائية ! وعجيب منى أن أدخل المدرسة الثانوية على هذه الهيئة بعد أن أكد لى كبار الحى ، وهم يهنئوننى بالشهادة الابتدائية أننى أصبحت صاحب حق فى لقب « أفندى » . وكيف لا أصدق قولهم ، وكان حملة الابتدائية فى زمانى يطلقون شواربهم ، وكثير من ذوى الشوارب ، والوظائف ، كانوا من ساقطى الابتدائية ؟ لم أفكر ، ولم يفكر بعض من سبقونى ذلك العام إلى دخول « سنة أولى فصل رابع » باحترام لقب أفندى ، واقتناء لبوسه ؛ ولهذا حقت علينا كلمة مدرس اللغة العربية ، وهو يستقبلنى ذلك اليوم ، أمام تلاميذ الفصل : أخذ يقيس طولى ، وينظر إلى بنطلونى القصير ، وجواربى القصيرة ، ثم يلتفت إلى الضابط ليقول له : « لا يا عبد الله أفندى ، دول بقى تجيبوا لهم مراضع ! » .

وهذا الشيخ الظريف ، وزملاؤه « الخوجات » غذونا بالعلم والأدب ، ونشئونا على مكارم الأخلاق ؛ فى هذه المدرسة كنا نصدق ، ونؤمن بكل ما نسمعه عن فضل العلم على المال ، وفضل الأخلاق على العلم . كان أستاذ اللغة العربية يضع لنا موضوع إنشاء بعنوان « اخشوشنوا فإن النعمة لا تدوم » ، يقولها فى فصل ضم ابن رئيس الوزراء فى ذلك الوقت ، وابن وزير من وزراء الخديو ، وغير قليل من أولاد « الأكابر والأعيان » وكان انتصاراً لنا نحن أبناء الفقراء عندما يخرج منا أوائل الفصول ، ويكون من بيننا أبطال كرة القدم والجمباز .

تجولت ، يوم اليوبيل ، فى أنحاء المدرسة ، ومعى صحافى شاب من خريجى السعيدية ، لا يصدق عينيه ، وهو يطالع أسماءنا على لوحة الشرف ، فكأننا من مواليد ما قبل الطوفان ، ويسألنى عن زملائى فأشير إليهم يجوبون مثلنا أرجاء معهدهم القديم ، ومنهم وكيل الوزارة جاء نائباً عن وزير التربية والتعليم ، ورئيس محكمة النقض ، ومستشارو الدولة ، وأساتذة الجامعة ، وكبار الأطباء ورجال التعليم والمهندسين وأبطال الرياضة القدماء. وكم كنت أتمنى أن أرى من بين هؤلاء أخى وزميلى المرحوم «محمود بدر الدين» « جول » السعيدية العظيم ، والرجل الذى خلق وحده مدرسة للإذاعة !

لم تتغير السعيدية كثيراً : أضيفت إليها بعض الأبنية وتحول مبنى الداخلية والمطاعم إلى متاحف وفصول . وهذه هى ملاعب « الفايفز » بجدرانها الأسمنت ، وعارضتها الخشبية : أولادنا يلعبونها بكرة «التنس» ، وكنا نلعبها بكرة « الجولف » ؛ فعندما تحس بيدى الخشنة وقبضتها الناشفة ، فاذكر أن الفضل فى هذا كان لكرة « الفايفز » الخشنة الجافة .

غرفة الناظر — وكان المستر شارمان — كما عرفتها صورة حية من صور مصر : كان يحتلها الناظر البريطانى فى أيامنا ، ولكنا نذكره بالخير كل الخير ؛ فقد حرص على أن يربى فينا الرجولة الكاملة . وتوالى على هذه الغرفة بعد أن تركنا المدرسة فريق من أنبه رجال التعليم ذكراً ، وأعظمهم أثراً فى تسديد خطى الإصلاح .

سحبت رفيقى الصحافى الشاب إلى المكتبة ، وفى نفسى أن أعثر على الكتب التى استعرتها وطالعتها منذ أكثر من أربعين عاماً !

كنت أتعرف على الكتاب من جلدته فى بعض الأحيان ، ومن عنوانه فى أحيان أخَر ، فلا يصدقنى الصحافى الشاب حتى أخرج الكتاب من مكانه وأفتح صفحته الأولى ليتيقن أن الكتاب هنا حقا منذ ذلك الزمان السحيق . ولقد لاحظ أن معظمها كتب أجنبية ، ألم أقل إن هذه المدرسة صورة حية لمصر ؟ تعال ياصديقى لنطلع على القسم العربى بالمدرسة السعيدية وسترى كيف تقدمت مصر فى عالم التأليف ، والترجمة والنشر . لم تك تحوى مكتبتنا إلا قليلا من الكتب العربية القديمة ، كالمعاجم ، وكتاب الأغانى « طبع على نفقة الساسى » وليالى سطيح ، وبعض كتب الرجل الكبير الأثر فى ثقافتنا العربية الحديثة : المرحوم محمد السباعى ؛ وبضع مجلدات قديمة من « المقتطف » ، ومن مجلة « البيان » للمرحوم الشيخ عبد الرحمن البرقوقى .

ويمر بنا فكرى أباظة ، ممثل السعيدية الأول فى نظرى ، وفى نظر الكثير من معاصرينا : يلهو طروباً ، سعيداً بسترته الكحلية الأسپور ، والكاسكيتة العتيدة ، و يملأ أرجاء مدرستنا حياة ، وشباباً . . وإخلاصاً للوطن !

* * *

من هنا وهنالك

عن الفيلسوف «دالامبير» فى الإنسكلوپدية الكبرى » جمعها ، وكتبها ونشرها ديدرو ، فى حياة ڤولتير ، ومونتسكيو ، وروسو ، قال فى باب « البلوفليا » ، أى الإفراط فى حب الكتب :

« من مأثور أقوال مسيو ديكارت أن المطالعة مناجاة بين القارئ وعظماء الرجال فى القرون الغابرة ، ولكنها مناجاة مختارة ، لا يطلعوننا فيها إلا على خير ما لديهم من رأى وفكر ؛ وهذا صحيح إلى حد ما ، فيما يختص بعظماء الرجال . وبما أن هؤلاء العظماء قلة ، فإن من الخطل أن تطبق الحكمة على كل الكتب ، وعلى شتى المطالعات ؛ فما أكثر الحمقى والأغبياء الذين يسودون الصحف .

وحب الكتب لا يعد فضيلة إلا فى حالين : الأولى ، عندما نعرف قدر ما نقرأ ، ونطالع بروح فلسفى ؛ حتى نتمكن من الانتفاع بجيدها أو نسخر برديئها . والأخرى ، عندما نعتبر الكتب ملكاً للآخرين كما هى ملك لنا ؛ وذلك بأن نتحدث إلى الناس عنها فى انطلاق وغبطة .

ولقدنمى إلىّ أن لبيبا من أبناء العصر تمكن من اقتناء مكتبة مختارة ، متعددة النواحى — وهى مع ذلك لا تحتل مكاناً فسيحاً — بطريقة فذة : كان إذا اشترى كتاباً مؤلفاً من اثنى عشر مجلداً ، فلم يجد فيه إلا ست صفحات ذات قيمة ، فصل هذه الصفحات الست ، واحتفظ بها ، ثم جعل بقية الكتاب طعمة للنيران . وأحسب هذه الوسيلة فى اقتناء الكتب تناسبنى »

* * *

طالعت الحكاية التالية عن « ڤتوريو دى سيكا » المخرج الإيطالى والممثل المشهور :

بعد أن تناول « دى سيكا » الغذاء على مائدة بعض الآباء فى أحد الأديرة ، خرج يتمشى مع واحد من الرهبان فى أبهاء الدير ذات الأعمدة والفجوات المفتوحة على الحديقة .

— أتسمحون لى يا أبتى ، بالتدخين بعد هذه المأدبة الحافلة ؟

— آسف يا بنى أن أرفض لك طلباً ، ولكن التدخين ممنوع هنا .

وتململ دى سيكا راضخاً ، ثم أخذ يذرع مع الراهب بهو الدير ، وإذا به يرى فى أحد أركانه .... طقطوقة . . . تكاد تطق بأعقاب السجائر . . . والسيجار

فأشار المخرج السينمائى إلى الطقطوقة فى غيظ وقال :

— ما هذه يا أبتى ؟

أجابه الراهب :

— هذه . . . .

ثم أضاف بصوت ملائكى ، كله عذوبة وبراءة :

— هذه . . . طقطوقة موضوعة .. هنا . . لمن يدخنون بلا استئذان !

* * *

الموسيقى الأندلسية

للكتيب الموضوع أمامى الآن صفات عجيبة فى الإيحاء ، وأهم ما يوحى به هو ماضينا القريب ، عندما دعانا الوجيه السيد أحمد مكوار إلى منزله العامر بساحة البطحاء ، بمدينة فاس ، لنقضى سهرة موسيقية .

أطالع على صفحة العنوان : « جمعية هواة الموسيقة الأندلسية . . . المشمولة برعاية سمو ولى العهد مولاى الحسن . . تشارك فى مؤتمر اليونيسكو المنعقد بفاس من ٢٦ إلى ٣٠ من يناير ١٩٥٨ ... المطبعة الوطنية ، زقاق الحجر ، فاس »

عندما أقرأ كلمة « زقاق الحجر » لا أتمالك من التفكير بالقاهرة القديمة ، وبكل المدن العربية العريقة التى احتفظت بطابعها الأصيل . وعندنا بالقاهرة « درب الحجر » ، وأظنه بالسيدة زينب ، أو بالحنفى ، وكتبنا التى تطبع فى حى الأزهر — أو كانت — تحمل عنوانات مطابعها على صورة أوحت بها هذه الكلمات .

وفى الصفحة الأولى من الكتيب الذى وزع علينا بعد العشاء بمنزل السيد أحمد مكوار جاءت هذه الكلمات :

« بسم الله الرحمن الرحيم . . . تفتح السهرة الموسيقية بكلمة صاحب المعالى وزير التهذيب الوطنى والشبيبة والرياضة والفنون الجميلة الأستاذ السيد محمد الفاسى ...

ا — جوق الإذاعة الوطنية المغربية
برآسة الفنان السيد أحمد الوكيلى

ب — جوق المعهد الموسيقى بتطوان
برآسة النابغة السيد محمد التمسمانى

ج — جوق المرحوم البريهى بفاس
برآسة العبقرى السيد عبد الكريم الرايس

١) « مشاليت » من طبع « الحجاز الشرقى »
٢) « التواشى السبع » من طبع « الحجاز الشرقى »

* * *

قضينا الليل إلى قرب مطلع الفجر نستمع إلى ما يقرب من الخمسين منشداً وعازفاً يتداولون أداء الموشحات والأزجال ، والدوبيت ، أداء المؤمنين بفنهم ، الأحياء فى تاريخهم القريب والبعيد :

« يا من له أحسن الصفات
يا غصن آس و يا قمر
غبت فلم يأت منك آت
فاستوحش السمع والبصر
لولا الصّبا من تلك الجهات
لذاب جسمى من الفكر
يأيها الطالع السعيد
جاءت بأنبائك الرياح
إن الصبا عنك أخبرتنى
فاهتز روض المنى وفاح »

وهذا الزجل :

« وحسنك اشتهر فى غرناطة وحدك
يا زين الصغار
نعم فى السحر تسقى الملاح بيدك
كئوس العقار
وحين تنقر وتر يشرق ضيا خدك
كشمس النهار
وخـلى قـريب وعيشى يطيب
ودع الـرقيب فى قصده يخيب
عن بصرى يغيب

قوة الإيحاء فى هذه الموسيقى ! شبابى يعود إلىّ مزدانا بكل ما يضفيه عليه خيال السنين الغابرة ؛ لأن هؤلاء المغنين والعازفين أكثر إحساساً بما ينشدون ، ممن سمعتهم فى طفولتى ؛ أولئك كانوا يغنون كأنهم فى غفوة ، دون

اقتناع . وهؤلاء يعيشون تاريخهم الطويل ، فيذكرون أنهم فتحوا الأندلس ، ثم خرجوا من الأندلس إلى قطاعهم الجنوبى ، ولكنهم فى هجرتهم حملوا معهم دينهم ولغتهم ، وقوميتهم . . وكنزهم الموسيقى الغالى : هذه التواشيح .

ونحن نحب فى مصر التواشيح ، أو كنا نحبها قبل أن تترنح الموسيقى المصرية تحت ضربات السامبا والرومبا ، وقبل أن تقضى الإذاعة على أمجادنا الموسيقية قضاء يكاد يكون مبرماً ، لحساب موازرة آخر الزمان ، وشوابيره . وما زال العلم الموسيقى ، لمن يريد أن يتعلم ، أساسه التواشيح ؛ لأنها ذخيرة الإيقاع والضروب . وما أكثر ما نادينا بتسجيل التواشيح على شيخها العظيم درويش الحريرى ، حتى آب فى العام الماضى إلى رحمة ربه ، يحمل كنوزه الموسيقية لمن يعرف قدرها فى عالم غير هذا العالم .

أما أهل المغرب الأقصى فإنهم يعيشون تاريخهم عندما يجتمعون ليغنوا أندلسياتهم الجميلة ، بمصاحبة الآلات التقليدية ، وغيرها ؛ فهم لا يتزمتون للناى ولا للربابة ، ويضيفون إلى التخت الأندلسى آلات البيانو والشللو والكلارينت والساكسوفون ، ويستبدلون بالناى الفلوت ، وبالرباب الكمنجة ، وإن كانوا يمسكونها واقفة كالرباب .

وتعبيرهم الموسيقى خلو من التخنث والتكسر والطراوة . يبعث فيك النشاط وحب الحياة ، بدل أن يحرضك على النعاس . . . والهيـــام والاستسلام . وطريقة غنائهم الجماعى فيها تلوين جميل ؛ فالأصوات لا تشترك جميعها طوال الوقت : يسكت بعضها آنا فيهدأ النغم ، ويغنى الجميع آنا آخر فترتفع حرارة النغم . وإذا بصوت رجل واحد يعلو على الجميع فى طبقة نسائية اللون ، هى المعروفة فى الغناء الأوروبى بصوت « الفالستو Falsetto » ، فتحس كأن ألحان التوشيحة تعلوها ألسنة من اللهب ، هى الصورة الذهنية للوجد والصبابة ونار العشق .

وكذلك هم فى التوزيع بين الآلات ، دون أن يخرجوا عن الإجماع الميلودى البحت .

ومع أنى أفهم نص الغناء العربى مقطعاً مقطعاً وكلمة كلمة — وهو ما لا أحسنه عندما أستمع للغناء فى لغة أجنبية أعرفها ؛ لأن الأوروبيين طريقتهم فى المد ، والفصل والوصل والغن ، يجب أن تعرفها لتفهم الكلام الذى يغنون — فإن تركيز ذهنى فى اللحن ، وتبلور شعورى حول الموسيقى ذاتها ، يمنعنى منعاً يكاد يكون تاما من أن أتابع الكلمات ، فيما عدا فهم معناها العام ، كلمة من هنا وكلمة من هناك .

ولكنى حرصت فى فاس ، وأنا أسمع التواشيح الأندلسية ، على فهم الكلمات .

بل الأعجب أننى كنت أطالع فى الوقت نفسه نقوش البهو الذى جلسنا فيه ، فتتحرك عيناى مع تلك الأقواس والمقرنصات والصفف ، وتنزلق فوق صفحات الزليج الأخضر والأزرق . ثم أنتقل إلى خوان الحلوى ، وقماقم الطيب ، والأباريق الفضية التى يملئون لنا منها كئوس الشراب الطهور .

فأنا أملأ عينى وسمعى وقلبى بهذا الفن المغربى الأصيل ، يحتفظون به إلى اليوم ، ويعيشون فيه ، ويبنون قصورهم الحديثة على أسلوبه ، فكأنك بين ظهرانيهم تحيا فى قصور إسبانيا وتبهر «غصن الأندلس الرطيب» ولا تراها مجرد متاحف ، كأنها الطلل البالى :

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلس !

ليلتنا فى منزل السيد أحمد مكوار بفاس ، لم تكن من ليالى العصر الحاضر ، والموسيقى الأندلسية فتحت طاقات خيالى ؛ فإذا بى أستوحى منارة الكتبية والخرالدةوقصر الحمراء وجامع قرطبة ، وبوابات طليطلة وبرج حسان ،

بل أنا أعيش فى القصص الشعبية المصرية التى تحدثنا عن « تغريبة بنى هلال » وخضرة الشريفة وو . . . « هلا هلا يا بدوى : جاب اليسرى (الأسرى) » .

سرت مع موسى بن نصير إلى مدينة النحاس ، بعد أن صحبنى عقبة بن نافع إلى مدينة القيروان فى تونس . ورافقت « المغررين » لاكتشاف بحر الظلمات ، حتى بلغنا الجزائر السعيدة « فرطناتس » والتى تحرف « ألف ليلة » اسمها من جزائر الخالدات إلى جزائر الخالدان ، حيث حكم الملك شهرمان . . أبو قمر الزمان !

وعندما قاربنا الفجر . . .

« طلع الفجــر علينا من ثنيــات الوداع »

ختمت الأصوات مجتمعة بتصديرة من بسيط نوبة « رمل الماية » :

صنعة ، « شغل » توشيح :

صلوا يا عباد دائم (أ) على أشرف الورى

وارضوا عن العشر الكرام البررا

مهما تقربوا الروضة « يأتينا » مبشرا

نسيم من الأحباب مسكاً وعنبرا

ثم أنشدوا من طبع « رمل الماية » :

محمد سيد الكونين والثقليـ

ن والفريقين من عرب ومن عجم

نبينا الآمر الناهى فلا أحد

أبر فى قول « لا » منه ولا نعم

وختموا السهرة النادرة بشذرات من « درج » نوبة « رمل الماية » :

الله عظم قدر جاه محمد

وأناله فضــلا لديه عظيما

فى محكم التنزيل قال لخلقه

صلوا عليه وسلموا تسليما

وكل هذه الألحان الختامية غنيت فى إيقاع دينى جليل ، وكانت شطرة « صلوا عليه وسلموا تسليما » صلاة حارة تجيش بها نفوس محبة وامقة ، وقد سبق لأصحابها فى أثناء السهرة أن أنشدوا من كلام ابن الفارض : « صنعة » « شغل » من صنع « الحجاز الكبير » :

قل للعذول أطلت لومى طامعاً

إن الملام عن الهوى مستوقفى

دع عنك تعنيفى وذق طعم الهوى

فإذا عشقت فبعد ذلك عنِّف!

ولا أجد وأنا أوجه الشكر إلى أصدقائنا أهل المغرب ، عبر السهل والحزن ، والبحر والجبل ، خيراً من أن أستعيد الكلمة التى اختتم بها الكتيب موضوع هذه العجالة :

« ونغتنم هذه الفرصة لنشكر ، على هذه الصفحات ، الأجواق التى شنفت الأسماع ، وأرضت الضمائر ، بالمجهودات التى أبدتها ، والانسجام الذى اكتسى به عرضها المهذب ، لمفخرة فنوننا الجميلة ، ولطائفنا التاريخية ، آملين لهم دوام السمو والارتقاء ، فى طريق العلياء » .

صلاح الدين والصليبيون

فترة التكتل العربي

٥٧٠ هـ - ٥٨٠ هـ

بقلم الأستاذ محمد احمد حسين

كان على صلاح الدين قبل أن يلتقي بالصليبيين أن يقضي على الأمراء المتنازعين الذين التفوا حول الغلام الصغير الصالح إسماعيل ، ذلك الغلام الذى قضت الظروف أن يخلف أباه نور الدين محموداً وهو لم يكن ليحمل العبء أو يواجه تبعات الموقف . ولو لم تكن تلك القوة الجديدة فى مصر لتغيرت حال العرب ولتمكن المستعمرون من توطيد سلطانهم ، وما سجل التاريخ لهم ذلك النصر الفاصل عام ١١٨٧ م فى حطين .

شغل الأمراء أمثال ابن المقدم وشمس الدين على ابن الداية بالتنازع حول السلطان، والسيطرة على الصالح إسماعيل ، ولم يفكروا فى المستعمرين ومكايدهم ، هؤلاء الصليبيين الذين أرادوا أن يفيدوا من الفرقة يضربون فريقاً بفريق ويعدون أنفسهم قوة سياسية تحفظ التوازن بين القوى العربية .[١]

ومن الغريب أن قوى عربية أخرى أخذت تناهض صلاح الدين وتقف حجر عثرة فى سبيل لم الشمل وجمع الكلمة ، قبل ملاقاة الصليبيين .

فأمراء الموصل وأمراء حلب والحشيشية[٢] غلبتهم المصالح الذاتية والتطلع إلى السلطان بدلا من أن يوحدوا الجبهة . اتحدوا مع الصليبيين وعقدوا معهم الأحلاف ، وسار أمورى ملك بيت المقدس على سياسة « فولك » ، تلك السياسة التى تفرض عليه أن يفيد من المنازعات بين العرب ؛ لذلك نرى أمورى يعقد فى بعض الأوقات هدنة مع ابن المقدم ، تلك الهدنة التى تعيد إلى الذهن المحالفة بين « فولك » ، ومعين الدين أترارأيام نور الدين محمود . وقد أطلق ابن المقدم سراح ما يقرب من عشرين فارساً صليبيا ، وكان يرى أمراء الموصل وصلاح الدين أشد خطراً عليه من الصليبيين . ولقد ظلت سياسة الصليبيين قائمة على منع صلاح الدين من إنشاء جبهة عربية قوية ، وقد نجحوا فى ذلك وقتاً ما . وكان « ريموند الثالث » صاحب طرابلس هو المنفذ الحقيقى لسياسة الصليبيين ، تلك السياسة التى ترمى إلى منع صلاح الدين بكل السبل من التوحيد بين مصر ودمشق وحلب .

ولذا رأينا « ريموند الثالث » يتظاهر بحماية أملاك ولد نور الدين على حين كان يقصد بذلك منع صلاح الدين من إنشاء تلك الجبهة الموحدة من الأقطار العربية ، وكما نصب «فولك» من قبل نفسه مدافعاً عن استقلال دمشق ضد نور الدين وقف ريموند الثالث ناصباً نفسه حامياً لولد نور الدين، وقد قدر لريموند أن ينجح فى سياسته حقبة طويلة ، ولا يأتى عام ٥٧٩ هـ إلا كان صلاح الدين قد نجح فى جمع الشمل وبدأ يهاجم المستعمرين فى عقر دارهم .

لم يكن الصليبيون وحدهم المناوئين لصلاح الدين ، ولكن أمراء الموصل وأمراء حلب كانت لهم أغراض تناهض هذه السياسة ، فالمواصلة الذين كانوا طامعين فى أملاك ولد

(١) Grousset Réne: Histore des Groisades. p. 59[8]

(٢) Les Assassins

نور الدين وضموا إليهم بعض المدن والحشيشية رأوا فى الصليبيين حليفاً ضد صلاح الدين، ورأوا فى ذلك كسباً ماديا، ونحن نعلم أن « سنان » شيخ الجبل صاحبهم ومقدمهم طلب ثمناً لهذه المحالفة، وهو أن ينزل «الداوية»[١] عن جزية كانت مضروبة عليهم ووافقهم « أمورى »؛ لذلك صدق صلاح الدين حينما كان يكاتب الخليفة العباسى ذاكراً له أن هناك فى العالم العربى أيديا ثلاثاً : يداً غادرة وهم المواصلة، ويداً ملحدة وهم الحشيشية، ويداً كافرة وهم المستعمرون الصليبيون، ولقد كتب على صلاح الدين منذ قدر له الاتحاد مع دمشق الجهاد فى سبيل الله فترة تقرب من ثلاثة عشر عاماً قبل أن يدرك النصر يوم حطين.

كان صلاح الدين، بارعاً فى تكييف علاقاته مع ولد نور الدين فلم يفته أن يرسل رسولا إلى الملك الصالح يعزيه عن وفاة والده حاملا معه دنانير عليها اسمه، وينهى إليه أن الخطبة قد أقيمت له بمصر كما لم يفت الملك الصالح أن يكتب له : « وما ها هنا ما يشغل السر ويقسم الفكر إلا أمر الفرنج خذلهم الله، وما كان اعتماد مولانا الملك العادل وسكونه إليه إلا لمثل هذا الحادث الجلل، وهل غيره دام سموه من مؤازر؟ وهل سوى الأجل الناصر من ناصر؟ » (الروضتين فى أخبار الدولتين الجزء الأول ص ٢٣٠) وكتب صلاح الدين لابن المقدم « إنا لا نؤثر للإسلام وأهله إلا ماجمع شملهم وألف كلمتهم ... فالوفاء إنما يكون بعد الوفاء، والمحبة إنما تظهر آثارها عند تكاثر أطماع العداة، وبالجملة إنا فى واد، والظانون بنا ظن السوء فى واد، ولنا من الصلاح مراد، ولمن يبعدنا عنه مراد » (الروضتين ص ٢٣٤).

كما قال بشأن رعاية الصالح إسماعيل « أنا أحق برعى العهود، والسعى المحمود؛ فإنه إن استمرت ولاية هؤلاء تفرقت الكلمة المجتمعة، وضاقت المناهج المتسعة، وانفردت مصر عن الشام، وطمع أهل الكفر فى بلاد الإسلام.

وبدأ صلاح الدين يعمل للوحدة ويقضى على الحزازات الشخصية فأخذ ينتقل بين المدن فى الشام، ويصف القاضى الفاضل وزير صلاح الدين حله وترحاله فى رسائل بعث بها إلى الديوان العزيز فيقول : « يوم وصولنا إلى بصرى وقبله وفدت وهاجرت وتزاحمت وتكاثرت وتوافت الأمراء والأجناد . . . وأما الفرنج خذلهم الله فإنا فى هذه السفرة المباركة نزلنا فى بلادهم نزول المتحكم وأقمنا بها إقامة الحاضر المتخيم وعيونهم متناومة وجزنا وأنوفهم راغمة ووطئنا ورقابهم صغر ومررنا وعيشهم مر والله يزيدهم ذلا ويجعل عداوة الإسلام فى صدورهم غلا وفى أعناقهم غلا » (الروضتين ص٢٣٦).

لقد بين صلاح الدين هدفه من تنقلاته بين مدن الشام بأنه يسعى لجمع كلمة الإسلام وكان الرأى « أن الشام هو أصل بلاد الإسلام وأنه يقصد إلى تهذيب الأمور وسد الثغور وتربية ولد نور الدين وكف عادية المعتدين ».

لكن ذلك لم يرض ذوى المطامع من أمراء حلب فأخذوا يعملون جاهدين على عرقلة مشروعاته فاستعانوا تارة بالمواصلة وتارة بالحشيشية وتارة بالصليبيين ونسوا أنهم بذلك يعوقون صلاح الدين عن لم الشمل وجمع الكلمة لمواجهة الصليبيين.

استعان الأمراء الطامعون فى حلب بريموند الثالث وراسل سعد الدين كمشتكين سنانامقدم الحشيشية وبذلت الأموال لقتل السلطان، وراسلوا أيضاً «سيف الدين غازى» صاحب الموصل وصالحوه على ما اقتطعه من أملاك ولد نور الدين من البلاد الجزرية . وطلبوا من ريموند أن يشغل صلاح الدين بمهاجمة أملاكه . وقد كتب صلاح الدين إلى الخليفة يصف الحال : « إن كل قلعة قد حصل فيها صاحب، وكل جانب قد طمح إليه طالب والفرنج قد بنوا قلاعاً يتحوفون بها الأطراف ويضايقون

(١) Knight Templars Les - Templêrs

بها البلاد الشامية ... وعلمنا أن البيت المقدس إن لم تتيسر الأسباب لفتحه وأمر الكفر إن لم يتجرد العزم فى قلعه نبتت عروقه واتسعت على أهل الدين خروقه . إلخ » . (الروضتين ص ٢٣٤) .

خاف المواصلة من لم الشمل وتوحيد الكلمة وتضييق هوة الخلاف فراسلوا كمشتكين متولى الأمر فى حلب ودارت معارك انتصر فيها صلاح الدين ، ولجأ المواصلة إلى الحشيشية واندس هؤلاء بين المقاتلة فى زى الجنود ، وهجموا على صلاح الدين وأرادوا قتله ، ولكن الله سلم . وكتب القاضى الفاضل إلى العادل بمصر يقول : « السلامة شاملة والراحة بحمد الله للجسم الشريف الناصر حاصلة ولم ينله من الحشيشى الملعون إلا خدش قطرت منه قطرات . . إلخ » .

وبالرغم من إتمام الصلح فإنهم حرضوا أهل حلب على نقض العهود والنكث بالأيمان .

بدأ صلاح الدين بعد معركة « تل الصافية » يهاجم الصليبيين وأخذ يسير الحملات إلى البقاع القريبة من بانياس واشتبك مع فرقة صليبية كاد يقضى فيها على ملك بيت المقدس بلدوين الرابع ، ويلاحظ أن الصليبيين قد أخذوا يشيدون الحصون فبنوا حصن « مخاضة بيت الأحزان » المسمى « بجسر بنات يعقوب » وكان هذا الحصن يشرف على الطريق بين طبرية وصفد ودمشق ، وفى تشييده خطر يهدد صلاح الدين إلا أنه تمكن من هزيمة الفرنج فى موقعة (مرج عيون) فى يونيو سنة ١١٧٩ م . تلك المعركة التى أسر فيها نفر كبير من عظماء الصليبيين وقد ترك لنا القاضى الفاضل وزير صلاح الدين رسائل هامة عن هذه المعارك . يقول القاضى الفاضل « وجرت نوب منها قتل الهنفرى لعنه الله وتمام سبعين فارساً من كبار الخيالة وطرح ملك الفرنج من على ظهر دابته . . ومنها نوبة وادى الحريق . إلخ) .

وجه صلاح الدين همه بعد هذه المعركة إلى هدم حصن « المخاضة » وظل محاصراً له ما يقرب من أربعة عشر يوماً وتمكن من حرقه عام ١١٧٩ وبلغ عدد الأسرى سبعمائة أسير .

كانت الأحوال بين العرب والصليبيين تدعو للمهادنة فعقدت هدنة فى مايو سنة ١١٨٠ وما كاد صلاح الدين يهدأ قليلا حتى جد من الأمر ما دعاه إلى توجيه همه نحو الموصل ، إذ توفى عام ٥٧٦ هـ سيف الدين غازى صاحب الموصل وخلفه عز الدين مسعود الذى بادر بالكتابة إلى صلاح الدين طالباً بقاء سروج والرها والرقة والخابور وحران ونصيبين فى يديه ، ولكن صلاح الدين لم يرض ذلك واحتج أنها من أملاكه بإطلاق الخليفة وأنه جعلها فى يد سيف الدين غازى بالشفاعة .

مات صاحب الموصل عام ٥٧٦ هـ (١١٨٠م) ومات الصالح إسماعيل عام ٥٧٧ (١١٨١م) وكان لذلك أثر كبير فى سياسة صلاح الدين فى هذه الحقبة واضطرته الظروف للعمل على توحيد الجبهة العربية والسعى للبت فى أمر الموصل وحلب قبل البت فى أمر بيت المقدس ، وأدرك أن التكتل العربى وزيادة الجنود أمر يجب أن تؤخذ له الأهبة ، وكان الملك الصالح إسماعيل قد رأى تسليم حلب لعز الدين مسعود بن قطب الدين ابن زنكى ، ولكن عز الدين وجد أن الأمر فوق ما يقدر فقايض حلب بسنجار واستولى عماد الدين زنكى على حلب فى مايو سنة ١١٨٢ ، فتألم صلاح الدين وأدرك أن استيلاء المواصلة على حلب معناه تعثر الوحدة التى ينشدها والتكتل الذى يبغيه .

وكتب للخليفة يقول : « إن الاستيلاء ليس بحجة فى الولايات ولا الدخول إلى الدار بموجب ملك غاصبها » ثم ذكر للخليفة كيف أن المواصلة راسلوا الملاحدة الحشيشية واتخذوهم بطانة وواسطة بينهم وبين الصليبيين « وأنه متى استمرت المشاركة فى الشام ، أفضت إلى ضعف التوحيد وترامت إلى أخطار يعجز عنها خواطر الاستدراك ، وأنه إذا اجتمعت بالشام أيد ثلاث : يد عادية ، ويد ملحدة ، ويد كافرة نهض الكفر » إلخ .

لذلك خرج صلاح الدين من القاهرة إلى الشام فى

أوائل المحرم سنة ٥٧٨ هـ ، وسار إلى حلب ونزل عليها فى جمادى الأولى، ثم سار إلى الفرات حيث دخل الرها والرقة ونصيبين وسروج . ورسائل القاضى الفاضل عن هذه المدة تتحدث عن موقف المواصلة وتدبيرهم : فى رسالة له إلى الديوان العزيز من البيرة فى جمادى الأولى سنة ٥٧٨هـ عند عبور صلاح الدين الفرات يقول : إنه قد تحقق أن المواصلة قد عقدوا عقوداً مع الصليبيين لمدة ١١ سنة وتعهدوا بدفع عشرة آلاف دينار كل عام، وأنهم يعملون على تسليم الثغور إلى المستعمرين وأنهم قد حرضوا الصليبيين على محاربته لكى يضطر إلى توزيع الجنود وفتح جبهتين والعمل فى ميدانين، وأنهم قد تقدموا إلى نصيبين وحركوا الفرنج فاضطر صلاح الدين أن يصدر الأوامر إلى ابن أخيه عز الدين فرخشاه بأن يرابط فى رأس الماء بالقرب من دمشق، واستنهض أخاه العادل من مصر، ثم يذكر أن الأمراء هم الذين سعوا إليه من تلقاء أنفسهم أمثال صاحب حران وصاحب البيرة .

لم يكن المواصلة وحدهم الشغل الشاغل لصلاح الدين بل كان هناك مغامر صليبى وصعلوك من صعاليك الفرنجة شغل أيضاً صلاح الدين ألا وهو « أرناط » صاحب حصن « الكرك » وكان حصن الكرك يعترض القوافل ، كما كان عقبة فى سبيل التجارة ، ويظهر أن « أرناط » كان غرضه أن يستولى على البحر الأحمر كطريق للتجارة ، وبذلك يحتكر تجارة المحيط الهندى ، فبنى السفن وأنزل المراكب وشحنها بالرجال وآلات القتال وبدأ « أرناط » بمحاصرة أيلة وأوغلت الحملة فى البحر الأحمر إلا أن العادل حاكم مصر فى ذلك الوقت تمكن من القضاء على حملة « أرناط » وفى يناير سنة ١١٨٣ تمكن القائد البحرى حسام الدين لؤلؤ من مطاردة السفن الصليبية وأسْر كثير من الصليبيين. ورأى ابن جبير وهو بالإسكندرية فى ذى القعدة سنة ٥٧٨ هـ (١١٨٣م) هؤلاء الأسرى الصليبيين ، ورأى كيف مثل بهم ، لقد ترك لنا القاضى الفاضل رسائل جمة عن هذا الحادث وتحدث عنه تفصيلا وأرسل مهنئاً العادل بظفره هذا ، ثم كتب إلى شيخ الشيوخ صدر الدين عبد الرحيم بن إسماعيل النيسابورى عن ظفر الأسطول المصرى الذى خرج فى شوال سنة ٥٧٨ هـ وبين كيف أنقذ قلعة أيلة وكيف قضى على المراكب المتعرضة للمراكب اليمنية .

كان صلاح الدين يروم دائماً أن يعرف الخليفة ومن حوله من رجال الحل والعقد بجهاده لكى يدركوا حاجته إلى الجنود وحاجته إلى تكتيل القوى العربية ، وكان حريصاً دائماً أن يبين أن المواصلة أعداء داخليون : فى المحرم ٥٧٩ أرسل رسالة إلى الديوان العزيز على يد شخص يدعى عدنان أفردها بالحديث عن تاريخ المواصلة وكيف كانوا فى القديم مع السلاجقة حرباً عواناً على الخلافة، وكيف أكلوا أموال اليتامى وكيف نهبوا قلعة حلب وحملوا ما بها من ذهب إلى المستعمرين الذين صنعوا منه أسنة يطعنون بها صدور العرب ، وأنهم استولوا على حلب بلا حجة، واستولوا على الأموال فى الوقت الذى يحتاج فيه إلى تجميع الجنود لمحاربة الصليبيين (الروضتين ٢/ ٤٩).

غير أن هذه الحال لم تدم طويلا؛ فقد اتفق على تسليم حلب مقابل النزول عن سنجار ونصيبين والخابور وكان هذا نصراً لصلاح الدين الذى اشترط على عماد الدين إرسال العساكر ليتقوى بها على الجهاد فى سبيل الله.

وقد رأى صلاح الدين أنه من الخير قبل أن يقوم بغزو الصليبيين أن يعمل على إزالة الضرائب والمكوس التى فرضت على الحلبيين ، فأصدر منشوراً فى صفر سنة ٥٧٩ هـ من إنشاء القاضى الفاضل يذكر فيه أنه علم أن بمدينة حلب رسوماً على الأقوات والدواب وأنه أمر بإبطالها وحذر إعادتها بأسماء مختلفة، وأصدر منشوراً إلى أهل الرقة يبلغهم فيه محو جميع الرسوم المقررة ولم يظهر عطفه على المسلمين فحسب بل إن التوقيع الذى منحه أهل الذمة بحلب يكشف عن عدله وإحسانه .

إن الأمر الذى لا جدال فيه أن صلاح الدين أصبح فى أواخر عام ٥٧٩ هـ مهاجماً، فعبر نهر الأردن وبدأ يخرب قلاع المستعمرين ويضرب الصليبيين فى عقر دارهم، فهو بعد أن عمل على تكتل العرب ووحدتهم هاجم المستعمرين وكان له النصر يوم حطين .

أثر الفلسفة العربية في الغرب

بقلم الدكتور عثمان أمين

١ – قامت العلاقات الثقافية بين المسلمين وأوروبا المسيحية عن طريقين : أولهما طريق إسبانيا ، والآخر طريق صقلية ومملكة نابلى . وقد ارتبطت ترجمة المؤلفات العربية إلى اللغة اللاتينية باسم العالم اللاهوتى « ريمون » الذى كان رئيس أساقفة طليطلة من سنة ١١٣٠ إلى سنة ١١٥٠ ميلادية ، وفى طليطلة كان المسلمون يعيشون جنباً إلى جنب مع المسيحيين ، وكان وجودهم فى عاصمة الملك ومقر رئيس الأساقفة مما دفع جيرانهم إلى الاهتمام بالحياة العقلية الإسلامية . وفى طليطلة أسس « ريمون » ديواناً للترجمة مهمته ترجمة أمهات الكتب العربية ، فنقل الديوان بإشراف « جند يساليونس » المتوفى سنة ١١٥١م» ومن بعده « جيرار دى كريمونا » المتوفى سنة ١١٨٧م، كثيراً من التوجيهات العربية لمؤلفات « أرسطو » وكثيراً من مؤلفات « الفارابى » ، و « ابن سينا » و « ابن رشد » .

٢ – وكان من أثر نقل المؤلفات العربية إلى اللاتينية أن بذل مجهود فكرى جديد من المؤيدين والمعارضين ، فامتدت آفاق النظر عند الغربيين ، وأصبح للفكر العربى عندهم أثر بعيد .

٣ – ومن المسلم به الآن لدى الباحثين الغربيين أن الفارابى كان له أثر كبير فى فلسفة العصور الوسطى : ترجم كتابه « إحصاء العلوم » إلى اللغة اللاتينية ، وأصبح فى المدارس المسيحية – كما كان فى المدارس الإسلامية – من المؤلفات التى لا يستغنى عنها . وقد أفاد منه « روجر بيكون » [1] ، وجيروم دى مورافيا [2] و « ريمون لول[3] » وغيرهم . وقد بين العلامة « فارمر » فى بحث طريف عن « أثر العرب فى الموسيقى » أن لكتاب « إحصاء العلوم » قيمة كبيرة عند المشتغلين بنظرية الموسيقى عند الأوروبيين ، وأن منفعة الكتاب الحقيقية إنما هى فى توجيه انتباه الغربيين إلى العلوم العربية التى أقبل عليها طلاب المعرفة منهم ، وجدّوا فى تحصيلها والاستفادة منها ، وخلص « فارمر » إلى أن كتاب المعلم الثانى قد ساق الباحثين الذين «تقاطروا من أنحاء الدنيا إلى إسبانيا الإسلامية » لينهلوا من معين المؤلفات العربية فى الموسيقى ، على يدى رجال مثل الكندى والفارابى وابن سينا وابن الصلت وابن رشد .

ويبدو مما بينه الباحث « دنن بركفسكى » فى كتابه عن «إسپينوزا»[4] أن للفارابى فى القرون الوسطى أثراً كبيراً

---

(١) روجر بيكون من سنة (١٢١٤ – ١٢٨٤م) راهب من رهبان طائفة الفرسيسكان ، توصل إلى كثير من المخترعات العلمية كالتلسكوب ، ومضخة الهواء ، والناقوس الغاطس ، والبارود . اتهموه بالسحر وحكم عليه بالسجن ، ولم يطلق سراحه إلا ليموت .

(٢) چيروم دى مورافيا فى (النصف الأول من القرن الثالث عشر) .

(٣) ريمول لول من سنة (١٢٣٥ – ١٣١٥م) كاتب مسيحى اشتهر بوقوفه على علوم العرب . وكتابه « الفن الكبير » من أغرب ما ألفه الأسقولائيون (مؤلفو العصور الوسطى) . .

(٤) إسپينوزا من سنة (١٦٣١ – ١٦٧٧) فيلسوف يهودى فتن بكتابات الفيلسوف الفرنسى « ديكارت » . حكم عليه الكنيس اليهودى بالحرمان . أشهر مؤلفاته « الرسالة اللاهوتية السياسية » ،

على مفكرى اليهود الذين ترجموا كتبه إلى اللغة العبرية ، وأقبلوا على دراستها والانتفاع بها . ويبدو كذلك أن هذا الأثر قد امتد إلى العصور الحديثة عن طريق بعض علماء الدين من اليهود، مثل « موسى بن ميمون » ، و « ابن جرسون » حتى وصل إلى فيلسوفهم « إسپينوزا » فى القرن السابع عشر . والواقع أن من يقرأ مقدمة رسالة إسپينوزا عن « إصلاح الذهن » يسترعى انتباهه التشابه الواضح بين هذا الكتاب وكتاب الفارابى « فيما ينبغى أن يقدم قبل تعلم الفلسفة » ؛ فإن تتابع الأفكار فى الكتابين واحد ، والباعث إلى التفلسف فيهما واحد كذلك ، بل إن المقصد الأخير فيهما واحد . وهو معرفة الله « للتشبه به بمقدار طاقة الإنسان » « على حد تعبير الفارابى » .

ولا عجب فى أن يجد « إسپينوزا » فى مذاهب فلاسفة العرب التى ذكرها أساتذة اليهود ، ما كان يعوزه عند أبناء دينه ، من مثل « بن جرسون » و « كرسكاس »[١] و « إبراهام بن عزرا »[٢] .

٤ — ما كاد ينقضى قرن واحد على الترجمات الأولى للمؤلفات العربية ، حتى كان الرأى قد استقر عند الإفرنج على اختيار فلسفة ابن سينا ممثلة « للفلسفة الإسلامية » ، فقد ترجم « جنديسالينوس » كتاب « الشفاء إلى اللاتينية » ، وترجم « جيراردى كريمونا » كتاب « القانون فى الطب » ، فأصبح كتاباً مدرسيا ، يعول عليه فى مختلف الكليات الأوروبية من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر . وبهذا الكتاب ارتفع شأن ابن سينا فى الغرب ، واتسع نطاق نفوذه ؛ حتى جعله الشاعر « دانتى » فى منزلة بين « أبقراط » ، و « جالينوس » ، وذهب « إسكالينجر » إلى أنه قرين جالينوس فى الطب ، ولكنه أسمى منه مرتبة فى الفلسفة .

وقد بين الأستاذ « چيلسون » فى سلسلة من البحوث القيمة ، مدى الأثر الذى كان لابن سينا فى الفكر الأوروبى فى العصور الوسطى المسيحية ، كما أوضح الصلات الوثيقة بين الفيلسوف الإسلامى واللاهوتيين المنتمين إلى مذهب « القديس أوغسطين[١] » وقرر أن الفلسفة الغربية فى القرن الثالث عشر عبارة عن مختلف المواقف من أرسطو وابن سينا وابن رشد : يأخذ « الأوغسطينيون » من الأفكار الجديدة طائفة يكملون بها مذهبهم مع شىء من التأويل ، وينبذون طائفة أخرى : يأخذون عن ابن سينا إشراق « العقل الفعال » ، إلا أنهم يضيفون لله المعانى التى يضيفها ابن سينا لعقل فلك القمر .

واقترح « چيلسون » أن يطلق على هذا التيار الفكرى فى أوروبا اسم « الأوغسطينية النازعة إلى السينوية » .

وبعد « چيلسون » أقبل الباحثون الغربيون على هذا الموضوع الخطير ، فتوسعوا فيه ، وتناولوا مفكرين « مدرسيين » لم يكونوا أوغسطينيين ؛ فجاء الأب « دوفو » ونشر سنة ١٩٣٤ بحثاً عن « السينوية اللاتينية » فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وبين فيه أن اللاهوتيين المسيحيين النازعين إلى السينوية كانوا يغترفون من منهل الفيلسوف الإسلامى ، ويتخذونه مصدراً لإلهامهم ، ولكن وجد إلى جانب هؤلاء مفكرون آخرون كانوا يتابعون مذهب ابن سينا حتى فى الموضوعات التى تخالف العقيدة المسيحية ، وهؤلاء هم الذين أطلق عليهم الأب « دوفو » اسم « السينويين اللاتينيين » .

وقد دعا فيها إلى الحرية التامة فى القول والفكر ، وأبان عن مقاصد الفلسفة والدين ، فكان ممهداً لقيام الدراسات الحديثة فى النقد المتصل بالكتاب المقدس .

(١) كرسكاس من سنة (١٣٤٠ – ١٤١٠م) فيلسوف يهودى انتقد آراء أرسطو ، وعنى بمشكلتى الحرية والخلق ، وأثر فى فلسفة « إسپينوزا » .

(٢) بن عزرا من سنة (١٠٩٣ – ١١٦٧م) لاهوتى يهودى . من مؤلفاته : « عماد معرفة الله » ، و « باب السماء » تأثر بالأفلاطونية الحديثة .

(١) القديس أوغسطين من سنة (٣٥٤ – ٤٣٠ م) أكبر فلاسفة المسيحيين . تأثر بمذاهب الأفلاطونية الحديثة ، وكان له فى المدارس الأوروبية أثر كبير .

وأول مفكر مسيحي تأثر بابن سينا هو « جنديسالينوس » رئيس ديوان الترجمة فى إسبانيا : كتب رسالة فى النفس ، بدأ فيها من ابن سينا ، وانتهى بأوغسطين ، وقد اقتبس براهين ابن سينا عن وجود النفس مبيناً أنها جوهر لا عرض ، وأنها خالدة وروحية ؛ واقتبس من ابن سينا أيضاً رمزه المشهور المسمى برمز الرجل « المعلق فى الفضاء » الذى لا صلة له بالعالم الخارجى ، ولكن فكره يكشف له أنه ذات مفكرة ، وأنها موجودة . وهذا الرمز قد ذكره كثيرون من مؤلفى العصور الوسطى المسيحية ؛ ولذلك كان من الممكن أن يكون . ديكارت[1] قد اطلع عليه ، فكان له صدى فى تأملاته ، ولا سيما أن الكوجيتو الديكارتى قريب منه مؤيد له .

ولعل مما يشهد بأثر ابن سينا عند المسيحيين فى العصور الوسطى تلك الحملة العنيفة التى رفع لواءها « جيوم الأڤرونى »[2] لمقاتلة أرسطو « وأتباعه » (يعنى بهم الفارابى وابن سينا والغزالى) . وهذا اللاهوتى يذكر ابن سينا فى كتبه حوالى أربعين مرة معارضاً أقواله تارة ، ومقتبساً تعريفاته وأمثلته تارة أخرى ، يأخذ تعريف ابن سينا « للحق » بأنه ما يكون فى الذهن مطابقاً لما هو عليه خارج الذهن ، ويقتبس من ابن سينا تفرقته بين « الماهية » و « الوجود » كما يقتبس تدليله على أن النفس تدرك ذاتها بذاتها دون الحاجة إلى البدن ، وهو ذلك الدليل الوارد فى « الشفاء » و « الإشارات » والذى ذكرناه باسم رمز « الرجل المعلق » .

أما « روجر بيكون » فهو يمثل تمام التمثيل ما سماه « جيلسون » باسم « الأوغسطينية النازعة إلى السينوية » . كان يرى فى ابن سينا أعظم قادة الفكر العربى ، وثانى فيلسوف بعد أرسطو ، وقد أعجب بيكون بما وجد عند الفيلسوف الإسلامى من قوة التدليل على خلود النفس ، والسعادة الأخروية وبعث الأجساد والخلق ووجود الملائكة .

والحق أن ابن سينا قد أضاف إلى الثروة الفلسفية والعلمية إضافات جعلته من مفاخر الإنسانية المفكرة .

٥ — فإذا ما انتقلنا إلى ابن رشد وجدنا أن الإعجاب بشروحه لفلسفة أرسطو كان عظيماً فى أوروبا حتى سماه « دانتى » ، « الشارح الأكبر » . ومن المشهور أن مدرسة « بادوا » بإيطاليا كانت تنتمى إلى مذهب ابن رشد ، وأن « سيجر دو برابان » كان زعيم المدرسة الرشدية فى فرنسا إبان القرن الثالث عشر . ولقد ظل المذهب الذى نسب إلى ابن رشد متداولاً عند الأوروبيين فى الكتب وفى الجامعات ، من منتصف القرن الثالث عشر حتى أوائل القرن السابع عشر ، ويجد الباحث فى فلسفة « إسبينوزا » أن موقف ذلك الفيلسوف اليهودى من مسائل الفلسفة والدين والوحى والنبوة يشبه الموقف الذى سبقه إليه الفارابى وابن رشد ، ولعل « إسبينوزا » عرف شيئاً من نظريات المسلمين عن طريق « موسى ابن ميمون » ، وعرف فلسفة ابن رشد وخاصة عن طريق الطبيب اليهودى « يوسف دل ميديجو » أحد أنصار المدرسة الرشدية فى القرن السابع عشر .

٦ — ولا بد أخيراً أن نشير إلى فضل الفلسفة العربية على الفلسفة اليهودية ، وحسبنا هنا أن نذكر أن كتب أرسطو لم تنقل إلى اللغة العبرية ، وأن اليهود قنعوا فى معرفتها بما كتبه المسلمون من ملخصات وشروح . ولقد تبين للباحثين الغربيين أن أصحاب اللاهوت من اليهود قد ساروا خطوة خطوة فى إثر فلاسفة الإسلام ، وأن المفكرين الذين سبقوا موسى بن ميمون مدينون بمنهجهم وآرائهم فى الدين لفلاسفة المسلمين . وأن

---

(١) ديكارت من سنة (١٥٩٦ — ١٦٥٠) أكبر فلاسفة العصور الحديثة . ويعد زعيم المذهب العقلى فى الفلسفة . أشهر كتبه « المقال فى المنهج » ، و « التأملات فى الفلسفة الأولى » .

(٢) جيوم الأوڤرنى (المتوفى سنة ١٢٤٩م) لاهوتى مسيحى من أتباع أفلاطون .

كتاب « دلالة الحائرين » (لموسى بن ميمون) وإن يكن حافلا بنقد آراء الإسلاميين ومحاولة تفنيدها والرد عليها ، يجد قارئه فى كل صفحة منه ما يشهد شهادة قاطعة بأهمية الفلسفة الإسلامية ، وبعد أثرها فى الفكر اليهودى .

٧ – وبعد فما نحب أن يتسرب إلى وهم أحد من الناس أننا ننتحل الأسباب للإشادة بفضل المسلمين على غير حق ؛ فالواقع أن كل ما أوردناه هنا فى إيجاز شديد إنما هو مقتبس من شهادة علماء الغرب فى العصور الوسطى ، وفى عصرنا هذا ؛ وهى شهادة تقطع فى جملتها بأن ثقافة الغرب قد أفادت قسطا موفورا من المواد التى قدمها إليها مفكرو الإسلام .

ومتى درست مذاهب فلاسفة الإسلام حق دراستها ومتى نشر ما لم ينشر من آثارهم ، كان لنا من ذلك نور يهدينا إلى تبين ما للفلسفة الإسلامية من منزلة جليلة فى تراث الإنسانية الفكرى .

إن فلاسفة الإسلام قريبون منا ، وما يزالون يحيون فينا ، ولن نتخلص من تاريخنا مهما أنكرناه ، كما لا يستطيع الإنسان أن ينخلع عن حياته السابقة مهما حاول أن ينسى ماضيه .



فلسفة ألبير كامو

بقلم الأستاذ رمسيس يونان

منذ أن أعلن نيتشه « موت الآلهة » انفتح باب الهاوية على مصراعيه، و« الآلهة » هنا هى تلك المثل العليا والقيم الخالدة التى يستند إليها الإنسان فى تقدير الأمور والحكم لها أو عليها، ويهتدى بنورها فى التمييز بين الخير والشر، ولا يساوره أدنى شك فى حقيقتها الثابتة حتى حين يذنب ويخرج عليها . . . أما الهاوية فهى انهيار هذه القيم وما يتبع ذلك من استهتار بالمقاييس المتوارثة، بل إنكار كل معيار، أو بعبارة أخرى هى تلك النيهيلية Nihilisme التى أخذت تنخس كالشوك فى قلب رجل الذهن الأوروبى منذ أكثر من قرن من الزمان.

والحق أن نيتشه لم يشترك بنفسه فى قتل هذه الآلهة، وإنما اقتصر دوره على تقرير أمر واقع وتنبيه الأذهان إلى خطر نتائجه ؛ كما أنه لم يشترك فى حفر تلك الهاوية، بل لقد بذل عصارة فكره، حتى آخر قطرة منها [١] فى محاولة خلق قيم جديدة أجدر بجهود الإنسان وأكرم لنفسه وأشرف[٢]. أما الذين قتلوا الآلهة فهم فلاسفة عصر « الأنوار » ورجال الثورة الفرنسية، أولئك الذين قضوا على « ظل الآلهة على الأرض » حين خلعوا ملوكهم عن عروشهم وقادوهم إلى حيث تفصل الرقاب. وما من شك فى أنه مما سوغ هذه الجريمة فى نظر هؤلاء الفلاسفة أنهم كانوا يؤمنون إيماناً راسخاً بدين آخر تهون فى سبيله الضحايا، ويحل على مذبحه سفك دماء الكافرين ؛

ألا وهو دين العلم والتقدم أو بالأحرى دين «الإنسانية»، هذا الدين الحديث الذى مهد له فولتير وديدرو Diderot وجان جاك روسو وهولباك Holbach ودالامبير D'Alembert فى القرن الثامن عشر، وسن أوجوست كونت شريعته فى أوائل القرن التاسع عشر، وأراد أن يبشر به من فوق منبر كاتدرائية نوتردام.

غير أن هذا الدين الجديد — بالرغم من انتقاله بعد ذلك إلى الماركسية — لم يحل دون انتشار جرثومة «النيهيلية» بين المفكرين الأوروبيين. ويطول بنا الحديث لو أردنا أن نعدد جميع مظاهر هذه النيهيلية فى الآداب والفنون والفلسفات الحديثة من لوتريامون Lautréamont[٣] حتى مدرسة « الدادائية » Dadaisme[٤] ومن ماكس شتيرنر Max Stirner[٥]، إلى سيوران Cioran[٦] ويكفينا أن نذكر اسمى كاتبين شهيرين ممن نلمس فى آثارهما معالم هذا الداء الفتاك وهما : دوستويفسكى فى القرن التاسع عشر، ثم فرانز كافكا فى القرن العشرين ؛ وأن نذكر أربعة فلاسفة من الأعلام ممن كان لهم أخطر الأثر — إلى جانب نيتشه — فى التفكير الأوروبى المعاصر،

(١) من المعلوم أن نيتشه قد أصيب بالجنون فى أواخر حياته.

(٢) غنى عن القول أن المقصود بهذه القيم الجديدة هى فكرة « السوبرمان ». ومن الممكن أن نأخذ على نيتشه فى هذا الصدد تسليمه بنظرية داروين التى لم يعد فى وسعنا اليوم أن نقبلها على علاتها.

(٣) صاحب « أغانى مالدورور » Les Chants de Maldoror شاعر منقطع النظير فى جموح خياله وتدفق معانيه وسورة تمرده على شتى أوضاع الكون. وقد عاش فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر.

(٤) حركة فنية أدبية نشأت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، وكان هدفها الوحيد هو تحطيم جميع القيم الفنية والأدبية باعتبارها قيما بورجوازية.

(٥) فيلسوف ألمانى عاش فى النصف الأول من القرن الماضى، وكان يدعو إلى اتخاذ الفرد ورغباته قاعدة لجميع القيم ؛ ولكن أثرته الظاهرة كانت تنطوى فى الواقع على دعوة إلى بناء مجتمع يقوى على تبادل المنفعة على أساس المساواة المطلقة بين جميع الأفراد.

(٦) كاتب فرنسى أصله من رومانيا ذاع صيته من نحو عشر سنوات.

وواجهوا هذه المشكلة العضال وسعوا إلى التغلب عليها ، وهم : كيركجورد وهيدجر وياسبرز الذين يلقبون بالوجوديين ، ثم هوسرل Husserl مؤسس المدرسة الفينومنولوجية الحديثة .

والسمة المشتركة بين هؤلاء الفلاسفة — على الرغم من تعدد مصادر تفكيرهم واختلاف مناهجهم ومقاصدهم — هي شعورهم جميعاً بعجز العقل عن التوصل إلى الفهم والمعرفة ، فكيركجورد لا يستطيع مثلا أن يدرك سر الحكمة الإلهية التي قضت على إبراهيم عليه السلام بذبح ابنه الوحيد ، أو يتصور محنة الصراع الرهيب الذى كان يدور فى قلب إبراهيم ساعة إذعانه لهذا الأمر ؛ ولا يستطيع فى الوقت نفسه أن يركن إلى الكنيسة الكاثوليكية مستسلماً لشعائرها ونصائحها ، بل إنه ليندد بهؤلاء الكهنة الذين يمسخون الدين ؛ إذ يختزلونه إلى سلسلة من الوصايا والنواهى ، وإلى عدد من المظاهر التى لا تقوم فى جوهرها إلا على الرياء والنفاق . إنه يريد أن يهبط نور السماء عليه رأساً ، فيعيش طوال حياته يعانى عذاب الحيرة والقلق فى قفار الوحدة الموحشة .

ويتأمل هيدجر بعين الفيلسوف حال الإنسان فيعلن جازماً أنها حال ذل وهوان : ليست هناك « حقيقة » غير « الهم » فى متعدد صوره ؛ فهو سأم وملل أو مجرد خوف طارئ عابر لدى الإنسان الغارق فى ملاهى الحياة ؛ وهو قلق دائم عند ما يتنبه الإنسان ويستيقظ من غفلته ويدرك واقع الحال ؛ وهو هلع وجزع عند ما يتدبر الإنسان مصيره فيبصر الموت ، ولكن لا ينبغى للإنسان مع ذلك أن يغمض عينيه ، بل عليه أن يسهر ويفتش عن الحقيقة ما ظلت فى قلبه جذوة من نار . إن كل ما فى الوجود مآ له إلى فناء ؛ وفى وسط هذه الأطلال المتداعية يهيم هيدجر منقباً عن ضالته .

هذا ، على حين يعلن ياسبرز يأسه من كل علم بحقيقة الوجود Ontologie ، إنه ليفحص فى إمعان شتى الفلسفات التى خلقها لنا التاريخ ، فيميط اللثام فى غير رحمة عن الثغرة التى تعتور كلا منها ، وعن الوهم الذى أرست عليه قواعدها . وفى هذه البيداء القاحلة المظلمة ، حيث يتجلى إخفاق العقل واستحالة المعرفة ، وحيث لا سبيل إلا إلى اليأس المطلق ، يحاول ياسبرز أن يعثر على المفتاح الذى يتيح له الكشف عن الأسرار المغلقة .

أما هوسرل — ذلك العلامة الرياضى — فيخرج من بحوثه بإنكار قدرة العقل على تعدى حدود الظواهر والمحسوسات ، أى على الكشف عن قاعدة عامة أو قانون شامل ينطوى عليها جميعاً ويخضعها لحكمه . إن مهمة التفكير لديه ، ليست هى إدراج شتى الظواهر والكائنات تحت لواء نظام واحد تركن إليه عقولنا فيستر عن عيوننا وقلوبنا سماتها وخصائصها الحق ، وإنما هى تعلم الرؤية من جديد ، وتركيز الوحى ، وإنعام التأمل فى كل كائن وفى كل صورة وفى كل فكرة على حدة ، حتى تتكشف لأبصارنا وبصائرنا وتبوح لنا بسرها . وكل ما فى الوجود يستحق إنعام النظر ؛ تستوى فى ذلك سنبلة القمح ويد الإنسان وحفيف الأشجار وعاطفة العشق وقطرة الندى وقوانين الجاذبية . . .

غير أن هؤلاء الفلاسفة الأربعة — الذين يجمعهم فى البداية اليأس من المعرفة — ينتهى بهم المطاف إلى التخلص من هذا المأزق بحل من الحلول يطمئنون إليه ، خارج حدود العقل . فكيركجورد وياسبرز مثلا يقفزان طفرة واحدة من اليأس المطلق إلى الإيمان المطلق ، أما هوسرل فيزعم أن ما يتكشف لأبصارنا وقلوبنا وبصائرنا بعد التأمل الطويل فى كل ظاهرة — على حدة — من ظواهر الوجود هو فى الواقع جوهرها الأقصى الذى ليس بعده جوهر .

أما ألبير كامو Albert Camus فلا يعتبر اختلاف هذه الحلول إلا نوعاً من « الانتحار الفلسفى » ؛ وليس ذلك لأنه يؤمن بالعقل وقدرته على اختراق الحجب والنفاذ إلى الأسرار التى من شأنها أن تضفى معنى على هذا الوجود الذى يبدو مجرداً من كل مغزى ، وإنما لأنه

لا يريد أن يتخلى عن هذا العقل بالرغم من قصوره الفاضح ، ولأنه يرغب فى التذرع بجميع أسلحة المنطق إزاء ما يسميه « صمت الكون » .

والقول بأن الحياة عبث لا مغزى له ، وأنها « قبض الريح » أو « حصاد الهشيم » ليس دون ريب بالكشف الجديد ؛ بل لعله يرجع إلى ما قبل عهد سليمان الحكيم . ولكن هذه « الحكمة » كانت تتخذ فى الغالب نهاية ينتهى عندها الفكر وخاتمة للتجارب ، أما كامو فيعدها بداية المعركة ومطلع الفكر الحر الطليق .

ويشبه كامو نشأة الشعور بالعبث l'absurde بمولد عاطفة الحب فى قلب الإنسان ، كلاهما يهبط على الفرد من حيث لا يدرى ، وعلى غير ميعاد : فهذا رجل — كعامة الرجال — يستيقظ كل صباح فى منتصف الساعة السابعة ، ويتناول طعام الإفطار فى تمام هذه الساعة ، وبعدئذ ينصرف إلى عمله ، فيستغرق فيه خمس ساعات يعقبها طعام الغداء ، ثم يستريح ساعة يعود بعدها فيستأنف عمله ويمضى فيه ساعتين أو ثلاثاً ، ويعيد الكرة فى اليوم التالى، فيصنع بنفسه ما صنع فى اليوم السابق ؛ ولا يختلف الثالث عن يومه الثانى ؛ وهكذا تمر الأيام يتلو بعضها بعضاً وهو يكرر هذه العملية أسبوعاً بعد أسبوع ، بل عاماً إثر عام . . . وقد يكون الرجل مغتبطاً بحاله أو غير مغتبط ، ولكنه مستسلم على كل حال لمصيره ، مذعن لدورة الزمن ، لا يشك فى أنه يقوم بما ينبغى أن يقوم به . . وإذ بيوم يأتى فيطرأ عليه طارئ بغتة — قد يحدث ذلك وهو يشعل (سيجارة) أو يجرى عملية حسابية أو يعبر شارعاً — وإذ بعجلة الزمن تتوقف عن سيرها المعهود ؛ وإذ بساق الرجل لا تساق إلى حيث اعتادت أن تذهب ؛ وإذ بيده تأبى أن تقوم بما ألفت من أعمال ؛ وإذ بذهنه لا يطاوعه على أن يُشْغَل بما كان يهتم له من أحداث ومشكلات . . . نوع من الملل والسأم والنفور يستولى على كيان الفرد فيشل هذه الآلة عن دورانها المنتظم ؛ ونوع من القلق يستحوذ على ذهنه فيقسره عن التساؤل عن مغزى كل هذا السعى والجد والنشاط ، بل عن مغزى كل جلسة أو وقفة، كل لفتة أو إيماءة كان يأتيها ولا يشعر إلا أنها حركة طبيعية لا موضع معها للتساؤل أو الاستفهام .

ولكن هذه الخواطر المزعجة لا تتعدى عند غالبية الناس أن تكون سحابة عابرة لا تلبث أن تنقشع ، فيعودوا بعدها إلى مجرى عاداتهم وآمالهم ومطامحهم وغاياتهم النبيلة أو الوضيعة . . ومع أن الجميع يعلمون من أعماق ضمائرهم أن هذا كله مآله الموت — الموت الساحق الماحق — فإنهم ليسعون فى الحياة ، وإنهم ليكدون ويجهدون ويتشبثون بالأمل كما لو كانوا لا يعلمون .

هذا التغافل عن قضية الموت ، وهذا التعلل الساذج بنوع ما من الآمال ، وهذا الغرور المضحك الذى يبعثه تحقيق المطامح أو يقترن بنشدانها — كل هذا — يزدريه كامو مع المزدرين ، ويعده حماقة أو نفاقاً وتضليلا للنفس عن الحقيقة الجوهرية المروعة التى تواجه الفكر الواعى ؛ ألا وهى تجرد الوجود من المغزى ، وما يتبع ذلك من شعور بعبث الحياة .

وعلة الشعور بالعبث ترجع فى رأى كامو إلى تناقض بين واقعين : الواقع الأول هو هذه الشهوة المستعرة فى باطن الإنسان تطلب الفهم والمعرفة . وطريقها إلى المعرفة هو استكشاف العلامات المنطقية بين الشىء والشىء ، وهو استكشاف القوانين التى تسير بمقتضاها ظواهر الكون ، وهو على الأخص الكشف عن القانون الأعلى الذى تنخرط فيه جزئيات الوجود ويحتضن تفاصيله المادية والمعنوية جميعاً ، أما الواقع الآخر فهو هذا الكون الصامت الذى يأبى أن يبوح لنا بسره ، وهذا الوجود العاصى الذى يرفض أن ينطوى تحت قانون شامل يرضى به العقل ويروى غلته .

وإذا كان منبع الشعور بالعبث هو هذا التصادم بين شهوة العقل واستعصاء الوجود على الفهم ، فيكفى أن ننكر أحد هذين الطرفين كى نتخلص من هذا

الشعور : فلو أخذنا مثلا بمذهب العقليين الذين يزعمون أن العلم قادر — إن لم يكن اليوم فغداً — على تفسير كل ما فى الوجود ، أو لو آمنا مع المؤمنين بشىء يفوق العقل مقدرة على استجلاء سر الكون ، لتوهمنا إذنْ للحياة مغزى ولتعزينا بأمل ، ولكن ألبير كامو لا يرضى بوهم أو عزاء مهما يكن مطمئناً لبعض النفوس ، ولا يجد ما يعدل نور العقل وصفاء الذهن أداة لتناول مشكلات الوجود ، بالرغم من إدراكه لقصور هذا العقل وقصور العلم . . هذا العلم الذى يستطيع أن يحدثنا عن دوران الأرض حول نفسها وحول الشمس ، وعن تتابع الليل والنهار وتتابع الفصول ، ولكنه لا يستطيع أن يدلنا على مغزى هذا الليل وهذا النهار ، ولا مغزى هذا الدوران وتتابع الفصول . . . ثم ماذا يهم فى جوهر الأمر أن تدور الأرض أو لا تدور ، ما دام الإنسان عاجزاً عن استكشاف مغزى الوجود؟ . . .

ولكن إذا لم يجد المرء معنى للوجود ، واستولى عليه الشعور بعبث الحياة ، فهل ينبغى أن يحمله ذلك على الانتحار ؟ هذا هو السؤال الذى يعده كامو أخطر المسائل الفلسفية جميعاً ، وكل ما عداه فى المرتبة الثانية : فالبحث فى — هل للعالم ثلاثة أو أربعة أبعاد ؟ أو فى : هل الفكر سابق أو لاحق للمادة ؟ أو فى : هل الكون محدود أوغير محدود ؟ — كل هذه المسائل توشك أن تكون هزلا ومجوناً إذا قيست بالسؤال الجوهرى وهو : هل الحياة تستحق أو لا تستحق ما يبذل فى سبيلها من جهد وعناء ؟

ومن الملاحظ أنه من بين جميع أصحاب مدارس التشاؤم ، لا نكاد نعثر على فرد واحد جره منطقه إلى الانتحار بالفعل[1] ، ولكن كامو لا يرى فى هذه الظاهرة رداً حاسما على سؤاله ؛ فهو يعلل تراجع المنطق أمام الموت بسيطرة البدن على العقل ؛ ذلك أن البدن يعرف الحياة قبل أن ينشأ العقل ويصطنع المنطق ؛ والبدن يتعلق بالحياة وهو أصل ، فى حين أن العقل فرع وهو الذى قد يقوده منطقه إلى فكرة الانتحار ؛ ولذلك فهما يكن الأخذ بأسباب المنطق يسيراً ، فإن الولاء له حتى النهاية يكاد يكون أمراً مستحيلاً .

ومع ذلك يريد كامو أن يحتفظ بصفاء ذهنه وسلامة منطقه حتى النهاية فى مواجهة هذا الوجود المتجرد من المغزى ، وفى تناول قضية الانتحار . إلا أن المنطق ، فى مذهب كامو ، لا يكشف عن رابطة حتمية بين الشعور بعبث الحياة والإقدام على الانتحار ؛ ذلك أنه إذا كان الوجود يستعصى على الفهم ، فليس فى وسع المنطق أن يستنتج أن من واجب الإنسان أن يستسلم ويلقى السلاح ، وإذا كان الشعور بالعبث يرجع — كما رأينا — إلى نزاع بين الإنسان وأشواقه من ناحية ، وبين الكون وجفائه من الناحية الأخرى ، فليس من المنطق فى شىء أن نحسم المشكل بالقضاء على أحد الطرفين . ولربما كان فى الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبى بأننا نأخذ الحياة مأخذ الجد ، وفى هذا ما يناقض الحكم بعبث الحياة . وقد رأينا عمر الخيام مثلا يحمله ما يشبه هذا الشعور بالعبث على الانغماس فى ترف اللذات . وفى وسعنا أن نتخيل آخر يدفعه هذا الشعور إلى القهقهة أو ما يسمى « بالمزاح الأسود » . أما كامو فإنه ليجد فى تخلص الإنسان من عبء الأوهام والآمال ، وفى تجرد حياته من المغزى ، باعثاً على الانطلاق فى عالم من الحرية ، من الحرية العقيمة دون ريب ، ولكنها الحرية الوحيدة التى يمكن أن يستسيغها عقل واع متيقظ .

والرجل ذو الأمل — سواء أكان أمله فى الأرض أم فى الأبدية — يصبح عبداً لأمله ، فهو يرسم لحياته خطا لا يحيد عنه ، ويصوغها فى القالب الخاص الذى يهيء له تحقيق غايته . إنه لا يعيش أبدا فى الحاضر ، لأن المستقبل وآماله الغامضة تعصب عينيه وتقوده . وليس كذلك الرجل الصافى الذهن المتحرر من ربقة الأمل المتحلل من قيود الأطماع ؛ فهو لا ينظر إلى الغد ؛ لأنه

(١) يحكى عن شوبنهاور أنه كان يطيب له الإشادة بالانتحار وهو جالس يلتهم أشهى الأطعمة .

يعلم تمام العلم أن هذا الغد لن يجلب له فى نهاية الأمر سوى الفناء . وهو إذ يغفل حساب الغد يتيح لذهنه أن يمرح ، ولمشاعره أن تتفتح للحاضر وتلتهم كل ما قد يحفل به من غذاء . إنه يجهل من حياته حاضراً متواصلا ، فلا يعرف الأمل كما لا يعرف الندم ؛ لأنه مع إحساسه بأنه يستطيع أن يفعل بحياته ما يشاء ، يدرك إدراكاً عميقاً أنه مهما يصنع ، فلن يتغير بذلك وجه الوجود .

وهذه الحياة ملء الحياة — بدون غاية — تقتضى نوعاً جديداً من البطولة ربما لا يخلو من المحن ، ولكنه يخلو على كل حال من الهالات والأكاليل . ويلخص كامو عناصر هذه البطولة فى ثلاث صفات :

١ — فقدان الأمل فقداناً تاماً ؛ وليس لهذا علاقة باليأس على الإطلاق .

٢ — التمرد المتواصل ، وهو نقيض الزهد أو الاستسلام والإذعان .

٣ — الحماسة الواعية التى ينبغى ألا نخلط بينها وبين النزوات الصبيانية .

وينتهى ألبير كامو من كل هذا إلى القول بأن الفكر الوحيد غير الكاذب هو الفكر العقيم . . . .

فإن كان لهذا الفكر بعد ذلك أن يتلمس البطولة ، فليس له أن يعرفها إلا معلقة بخيط دقيق ، وليس له أن ينالها إلا بهذا الثمن .

على أن ألبير كامو لا يقف عند هذا الحد من التفكير ؛ فهو بعد أن يعالج مشكلة العبث فى رسالته الفلسفية الأولى «أسطورة سيزيف» Le Mythe de Sisyphe ويصورها فى قصة « الغريب » L'Etranger ثم فى رواية « كاليجولا » نراه ينتقل فى رسالته الثانية « الرجل المتمرد » L'Homme Révolté وفى رواية « العادلون » Les Justes إلى نوع آخر من المسائل يختلف فى الظاهر كل الاختلاف عما تعودناه من أساليب فكره ونزعاته .

كان فى « أسطورة سيزيف » قد جعل من فكرة الانتحار محك الاختبار ، أما فى « الرجل المتمرد » فالقتل هو الذى يصبح محور السؤال ، والجرائم منها المتعمد ومنها ما يرتكبه المرء تحت تأثير عاطفة مستبدة . وليس هذا النوع الأخير ، ولا حتى النوع الأول فى صوره الفردية ، هو الذى يهتم له كامو ويتناوله بالبحث ؛ وإنما الذى يعنيه هو القتل الجماعى المدبر المنظم الذى يتخذ فى هذا العصر ذريعة لتحقيق مذهب أو لتطبيق مبدأ .

وعند ما كان الطاغية الغرير ، فى سالف العهود ، يدك المدن لمجرد إعلاء مجده ، ويقذف بالأسرى بين أنياب الوحوش الضارية لمجرد التلذذ بمشهد الأجساد تمزق إرباً إربا ، لم يكن من العسير على الضمير الإنسانى — أمام هذه الجرائم السافرة — أن يعين الجانى ويصدر حكمه عليه ، أما حينما تقام معسكرات العبيد تحت شعار الحرية ، وتدبر المذابح باسم خير الإنسان ، وحينما يتدثر الجانى بثوب القاضى وتمثل الجريمة فى صورة الطهر والبراءة ، فعندئذ تختل الموازين ويتعذر التقدير وتتبلبل الضمائر . وإذا ذكرنا أنه خلال الخمسين سنة الماضية قد قتل أو شرد ما لا يقل عن سبعين مليوناً من بنى البشر ، وإذا ذكرنا أن العصر الذى نعيش فيه هو العصر الذى بلغ فيه صراع المذاهب أقصى حدته ، أدركنا مبلغ ما تتميز به هذه المشكلة من جسامة وخطر ، ومدى ما تستحقه من تأمل وبحث وتمحيص .

وإذا نظرنا فى المذاهب الاجتماعية الحديثة ، وحللنا مصادرها ، وجدنا أنها ترجع على الأخص إلى روح التمرد التى سرت موجتها فى أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر . على أن التمرد نوعان : تمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان ، وهذا ما يسميه كامو بالتمرد الميتافيزيقى ؛ وتمرد الإنسان على حاله من حيث هو عبد ذليل ، وهذا ما يسميه بالتمرد التاريخى . والنوع الأول هو الذى ينبع منه — كما رأينا — الشعور بعبث الوجود ، وقد يؤدى إلى إنكار القيم جميعاً ، أى إلى النيهيلية المطلقة ، أما النوع الآخر فهو ما قد يتحول إلى ثورات جماعية كالتى رأينا

عدداً منها فى العصر الحديث.

والعبد حين يتمرد يقول : « لا » ، أى أنه أولا رجل يفكر ، ولكن ماذا يريد فى الواقع بهذا الإنكار ؟ إنه يريد أن يقول مثلا : « لقد بلغت الأمور حداً لا يطاق » ، أو « إن الأمر قد تجاوز الحدود » ... وهكذا نرى أن التمرد يقترن عند العبد بشعوره بوجود حد لا يجوز تعديه ، أى أن العبد بتمرده ، يؤكد أن هناك شيئاً فى نفسه يعتز به ولا يقبل أن ينتهك ؛ فالتمرد إذن إنكار وإثبات : إنكار طغيان، وإثبات حق مهدر .

والتمرد فى أصله عمل فردى ، وربما لا يخلو من أثرة ، ولكنا نلاحظ أننا قد نتمرد لا لظلم يقع علينا ، وإنما لظلم يقع على الآخرين ؛ كما نلاحظ أن العبد قد ينطلق فى تمرده حتى ليفضل التضحية بحياته على الإذعان للضيم ؛ وهذا معناه أن الفرد المتمرد لا يلبث أن يشعر بأن ذلك الحق المقدس الذى لا يقبل أن ينتهك والذى يسعى بتمرده إلى إثباته — ليس مقصوراً على شخصه ، وإنما يتجاوز حدود الفرد ، بل يتعدى فى قيمته حياة الفرد ؛ أى أنه حق للإنسان من حيث هو إنسان . وهكذا يؤدى التمرد إلى ما يسمى « بالتضامن الإنسانى » .

وفى هذا يختلف تمرد العبد عن التمرد الميتافيزيقى عند ما يبلغ حد النيهلية المطلقة ؛ فهذه النيهلية إذ تزدرى القيم جميعاً تزدرى أيضاً حقوق الإنسان ؛ وهى إذ لا تجد فى الحياة ما يفضل الموت لا تعبأ كذلك بحياة الآخرين : وهكذا تصبح بمثابة تطبيق عملى لعبارة إيفان كارامازوف الشهيرة : « إذا لم يكن هناك إله ، فكل شىء مباح ! »

وقد قلنا : إن تمرد العبد هو الذى قد يقود إلى الثورة الجماعية ، غير أن التمرد الميتافيزيقى قد يتحول هو أيضاً إلى تيار هذه الحركة الثورية . والواقع أن معظم الثورات الاجتماعية التى عرفها العصر الحديث ، قد اقترن فيها هذان النوعان المتباينان من التمرد . وهنا كان منشأ الخطر ، لأن التمرد الميتافيزيقى يحمل فى طياته ، فى غالب الأحيان، جرثومة النيهلية المطلقة .

ويرى ألبير كامو صورة مجسمة من تسلط هذا الداء على التفكير الثورى المعاصر فى المبدأ الشائع القائل : « إن الغاية تبرر الوسيلة » ؛ فتطبيق هذا المبدأ يؤدى إلى نوع من النيهلية التاريخية حيث ترتكب أشنع الجرائم باسم أنبل الغايات . وقد تكون الغاية ليست شيئاً أقل من تحقيق الفردوس على سطح الأرض ، ولكنها على كل حال غاية بعيدة، وربما لا يمكن تحقيقها — على فرض إمكان ذلك — إلا بعد عشرات الأجيال ؛ أما نحن الأحياء فلن يتاح لنا رؤية ذلك الفردوس ، بل لن تتاح رؤيته لأبنائنا ولا لأحفادنا ؛ فليس فى وسعنا إذن أن نحكم إلا على الوسائل ، فإن كانت هذه الوسائل تتضمن إهدار كرامة الإنسان ، فليس من حقنا أن نبررها بما قد يضمره صاحبها من طيب النوايا وعظيم الأهداف ، بل الأحرى بنا أن نرى فيها عنواناً على تلك الجرثومة النيهلية الكامنة فى قلوب العديد من الثوريين فى هذا العصر الرهيب .

ويخلص ألبير كامو من هذا كله بالدعوة الصارخة إلى التمرد على هذا الوباء الذريع ، وباء النيهلية ، والتثبت فى جميع الأحوال بتلك القيم الإنسانية الحق التى ضلت الثورات الحديثة طريقها بالتنكر لها ، مع أنها هى التى كانت منبع هذه الثورات .

ومما لا شك فيه أن « الرجل المتمرد » ليس هو الكلمة الأخيرة فى تفكير ألبير كامو ؛ فهذا الكاتب النابغة لم يتجاوز بعد سن الرابعة والأربعين . ولكننا إذا أردنا مع ذلك أن نلخص فى عبارة موجزة جوهر فلسفة كامو فى المرحلتين اللتين حاولنا عرضهما فيما سبق قلنا : إنها تقوم على إيمان عنيد بقيمة أعلى تدعى « كرامة الإنسان » .

فهو فى « أسطورة سيزيف » ينكر الانتحار مخرجاً من الشعور بعبث الحياة ؛ لأن الانتحار يتضمن معنى الهزيمة أمام صمت الكون .

وهو فى « الرجل المتمرد » يندد بالنيهلية ويشيد بالتمرد؛ لأن النيهلية لا تعبأ بالقيم الإنسانية ، فى حين أن التمرد عنوان عليها وبرهان .

رضا عباسى

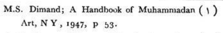
بقلم الأستاذ محمد عباس عبد الوهاب

كان رضا مصوراً مشهوداً له بالبراعة ، وقد ظل اسمه وآثاره الفنية فى طى النسيان ، ولم تعلم سيرته كما يجب إلا فى العصر الحديث ؛ حيث عكف مشاهير المستشرقين الألمان أمثال ساره وميتوخ وغيرهما من مؤرخى الفنون على دراسة حياته ، والكشف عن مواهبه .

ورضا من الفنانين الذين عاشوا فى أيام الشاه عباس الأكبر من سنة (٩٨٥ — ١٠٣٨ هـ) ، تلك الفترة التى عرفت بالعصر الذهبى للدولة الصفوية فى إيران ؛ إذ كان الشاه محبا للفن مشجعاً للفنانين ، ويقال : إنه أسس فى أصفهان — عاصمة ملكه — معهداً للتصوير [١] ، كان يؤمه المصورون والخطاطون والمذهبون ، فنشأت بذلك مدرسة جديدة للتصوير هى « المدرسة الصفوية الثانية » .

وبنى الشاه عباس قصوراً فى أصفهان ، منها قصرا « جهل ستون » ، و « على قابو » . وقد وصف الرحالة الأوروبيون فى القرن السادس عشر الميلادى جمال هذه القصور وجمال نقوشها وزخارفها وصورها البديعة التى منها مجموعات كبيرة من الرسوم الحائطية بالألوان المائية على الجص أو باللاكيه ، وقد استقدم بعض المصورين الأوروبيين ، فعملوا إلى جانب الوطنيين فى تصويرها على الطراز الإيرانى والأوروبى ؛ ولهذا تأثر التصوير الإيرانى فى عهده تأثراً قويا بالتصوير الأوروبى [٢] . وقد كشف عن هذه الصور حديثاً ، فأحدثت ضجة كبيرة

رضا عباسى — بريشة معين سنة ١٠٨٤ هـ
محفوظة بمجموعة كوارتش بلندن



(١) M.S. Dimand; A Handbook of Muhammadan Art, N Y, 1947, p 53.

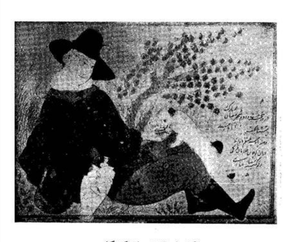
(٢) A. U. Pope : A Survey of Persian Art, vol. 2 Oxford, 1939 P. 1388

فى الأوساط الفنية ، وكان « جهل ستون » قد أحرق فى أواخر القرن السابع عشر الميلادى ، فكانت الصور تالفة من جراء الرطوبة وتراب الحريق ودخانه ، ولكن أمكن تنظيفها وإعادتها إلى الكثير من سالف رونقها ، فأمكنت دراستها ودراسة خصائصها[١] .

ويعتبر « رضا » من أعلام مصورى المدرسة الصفوية الثانية ، بل هو صاحبها ؛ فإليه يرجع الفضل الأكبر فى خلق أسلوب جديد للتصوير فى إيران بعد به بعداً تاما عن تقاليد العصور السابقة فى هذا الفن ؛ إذ تحرر من قيود اللون والزخرفة ، كما تحرر من ملء الفراغ وكثرة المناظر والأشخاص ؛ مما كان يتميز بهما التصوير الإيرانى ؛ وبذلك خلق أسلوباً يعلوه طابع جديد هو اظهار الفراغ والموضوع فى جو من الرقة والبساطة .

ويجدر بنا أن نلقى ضوءاً على حياة هذا الفنان قبل أن نتعرض لدراسة فنه ؛ فحياة الفنان هى المؤثر الأول الذى يوجهه ويطبع إنتاجه بفلسفة خاصة به ، هذا إلى جانب روح العصر ذاته ؛ فإن لها أثراً أيضاً فى هذا التوجيه .

ولد رضا فى مدينة تبريز ، وأصل اسمه « على رضا » ، وقد جاء إلى أصفهان فى عنفوان شبابه ، وترعرع فى بيئة ذواقة للفنون ؛ ولذلك نشأ مقبلا عليها : فأبوه « مولانا على أصغر » كان رساماً مشهوراً فى مكتبة الشاه إسماعيل. ويقول إسكندر منشى فى تأريخ العصر الصفوى فيما بين سنتى ١٥٠١ و ١٦٢٩ م : إن رضا قد اشتغل فى تصوير قصور الشاه منذ أن كان كبير مساعدى « مظفر على »[٢] ثم احتل المكانة الأولى من بعده ، وإنه أصبح أعجوبة عصره فى التصوير وفى رسم لوحات الأشخاص الفردية Single Figures ، وبالرغم من رقة لمساته فإنه لم يكن



شكل (٢) غلام إفرنكى وكلب
مؤرخة ١٠٤٣ هـ بمتحف المتروبوليتان

رقيق الطبع ؛ فقد كان يمارس ألعاب القوى ، دائم الاتصال بالأندية الرياضية وأندية المصارعة ؛ لذلك اصطبغ بطابعهم[٣] ، كما أنه قطع شطراً طويلا من حياته غير محمود السيرة ، وكان فى ذلك الوقت قليل العناية بفنه ؛ إذ كان حاد المزاج يميل إلى الوحدة وعدم مخالطة المجتمعات ، فلم يكن فنه معبراً عن شىء إلا عن مناظر الشراب والمنادمة (شكل ٢) ؛ ولهذا كان قليل الإنتاج فى شبابه .

ثم التحق بخدمة البلاط ، فحسنت سيرته ، وزاد إنتاجه ، وكان موضع عناية الشاه ؛ ولذلك لقب « شاه نواز » أى مدلل الملك ؛ ومنذ ذلك الحين أضاف إلى اسمه لقب « عباسى » نسبة إلى الشاه ، وأخذ يرسم الشاه فى مجالسه المختلفة ، كما رسم أفراد العائلة الملكية ، وصور شخصيات عصره رجالا ونساء من قادة وأطباء وعلماء (شكل ٣) . وكانت فرشاته قادرة على تأدية مطلب البلاط ، وفى الوقت نفسه كانت تأخذها المتعة

---

(١) انظر لوحات المرجع التالى :
American Institute for Persian Art and Archaeology; Persian Frescoes Paintings, N.Y. 1932.

(٢) المرجع السابق ص : ٧

(٣) T.W. Arnold & A. Grohmann; The Islamic Book, Pergasco, 1929 pp. 82-83.



شكل (٣) الشيخ صفى والطبيب شمس
مؤرخة سنة ١٠٣٣ هـ محفوظة بلينينجراد



شكل (٤) نموذج من كتاباته بالخط التعليق الفارسى
مؤرخ سنة ١٠٢٢ هـ بالمتحف البريطانى

فى الانتقال من تلك المظاهر البراقة المترفة إلى تسجيل حياة الدراويش[1] والشحاذين والفقراء والمسنين فى أوضاع لا تنقص إتقاناً عن سابقتها .

وآثار رضا عباسى الفنية نوعان :

أما النوع الأول منها فتلك الصور التى رسمها المخطوطات ، وهى على العموم لم تخرج عن تقليد القديم ، وكان إنتاجه فيها قليلا لتدهور تلك الصناعة وقلة إنتاجها منذ أواخر القرن السادس عشر الميلادى . ومن المخطوطات التى صورت فى تلك الفترة شاهنامة الفردوسى ، وفى متحف المتروبوليتان[2] بنيويورك مخطوطة للشاهنامة مؤرخة بسنة ١٠١٤ – ١٠١٦ هـ (١٦٠٥ – ١٦٠٨ م) ، بها خمس وثمانون صورة تحمل

(١) T.W. Arnold; Painting in Islam, Oxford 1928, p. 114.

(٢) M.S. Dimand; A Handbook of Muhammadan Art, N.Y. 1947, p. 53.

خصائص رضا عباسى وأسلوبه . ومن المعروف أن نشاط الفنانين قد تجلى فى تصوير المخطوطات حتى ذلك العصر ، وأن إيران قد فاقت غيرها فى هذا المضمار .

أما النوع الآخر فصوره الفردية التى تصادفنا تارة ملونة وتارة أخرى غير ملونة ، وهى خطوط بسيطة ولمسات سريعة ، ولها سمات ودقائق فنية واضحة وهذه الخطوط السريعة التنفيذ Sketches هى خير ما يمثل عبقرية هذا الفنان وأستاذيته ؛ لأنه استطاع أن يجعلها معبرة عن سمات الوجه وتفاصيله وانفعالاته ؛ كما أوضح فيها الحركة بإشارات اليد أو الجسم . ومما عرف عنه أنه كان يعدل فى الصورة ، و يغير فى إخراجها عدة مرات حتى يصل بها إلى النتيجة المنشودة .

ولئن كانت صور الأشخاص الفردية هذه قد ظهرت على يدى المصور محمدى قبل عصر الشاه عباس فإنه يرجع الفضل كل الفضل لرضا عباسى ومدرسته فى نشر هذا اللون الجديد من الصور على نطاق واسع ، ووضع الأسس التى أدت إلى تعميمها مما كان له الأثر أكبر الأثر فى نقله التصوير الإيرانى من الطابع الملكى إلى الطابع الشعبى ؛ إذ لم يعد المصو يرسم للسلطان ، ويوضح للمخطوطات ، بل أصبح يرسم ما يمليه عليه خياله وفنه ، ولهذا انتقل إلى الرسم من الطبيعة بعد أن كان يرسم موضوعات تقليدية من الذاكرة ، كما أن الأشخاص الذين كانوا رمزيين متشابهى السحنة فى



شكل (٥) الطبيعة أسلوب رضا عباسى « عن ساره وميتقوخ ».



شكل (٦)

شيخ يستريح مؤرخه ١٠٣١ هـ بالمكتبة الأهلية بباريس

شكل (٧) الغلالة
أسلوب رضا عباسى محفوظة بالمكتبة العامة ببرلين

الأسلوب القديم أصبحوا هنا أشخاصاً حقيقيين معروفين غالباً . (الشكل السابق) .

ومن الخصائص التى تجلت فى أسلوبه الجديد وأسلوب مدرسته بصفة عامة عدم الاهتمام برسم العمائر . والواقع أنه لم يصبح لها أى اعتبار فى رسومه على ضد ما كانت عليه من مكانة وأهمية لدى المصورين ؛ إذ كانت لا تخلو منها صورة إلا فيما ندر ؛ كما بعد الكثير من صوره عن الطابع الزخرفى لاستخدامه القلم فى إخراج صور سريعة الإنتاج رخيصة التكاليف . ومن المعروف أن المصورين قبل رضا كانوا يعتمدون على الألوان الزاهية البراقة فى إيجاد التباين والجو الزخرفى الذى يكسب الصورة الإيقاع الفنى ، أما رضا فكان يعتمد على خطوطه ولمساته فى خلق هذا الإيقاع .

وامتاز رضا بدقة الملاحظة والتأثر بأسلوب الكتابة الخطية من حيث تكونها من عدة خطوط منحنية وخطوط مستقيمة قصيرة أو ممتدة ؛ لأن رضا كان خطاطاً إلى جانب كونه مصوراً ، وله إنتاج وافر فى هذا الميدان . وأغلب كتاباته موقعة باسمه الأصلى « على رضا » حيث اشتغل فى بداية حياته — كما أسلفنا — فى المخطوطات



شكل (٨) الساقى
محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس

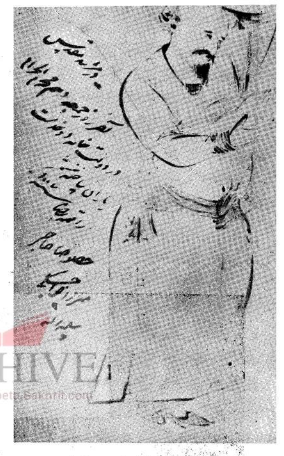
بأساليب وعبارات وأسماء متعددة مما دعا إلى الاختلاف فى أمره ؛ ومن ثم فهو فنان أصيل جمع بين فنين من أعرق الفنون وأجلها مكانة عند المسلمين ، وهما الخط والتصوير ، فالواقع الذى لاشك فيه أن سواد المسلمين لم ينظروا إلى التصوير نظرة ارتياح[٢] . على أن عبقرية الفنان المسلم تجلت فى ناحية التصوير فى المخطوطات ؛ إذ شغف المصورون بتجميلها وتزيين كتب العلم والدين والأدب والتاريخ والصناعات بصور مفسرة ، كما تجلت عبقريتهم فى نسخ هذه الكتب بالخط الرائق الجميل ورسم رضا فى أرضية صوره أغصاناً ذات أوراق مبسطة مختلفة الشكل ، وتعتبر هذه الأغصان علامة ملازمة مميزة لصوره ، ورسم الأفق والتلال والكثبان والمناظر المرئية فى الطبيعة الإيرانية (شكل ٥) والواقع أن أرضية بعض صوره يغلب عليها التسطيح ، وهى التى نهج فيها على الأسلوب القديم فى المخطوطات أو بعض الرسوم الملونة الأخرى ، أما تلك التى تجلى فيها أسلوبه فيها ظلال أظهرت فيها نوعاً من التجسيم .

وولع بإظهار طيات الثياب (شكل ٦) كما نوّع فى أشكالها من ملابس دراويش ، إلى ملابس أمراء ، وملابس صيد، ثم ملابس أوروبية الطراز ؛ وكذلك رسم أغطية متعددة للرأس من عمامات وقبعات للرجال والنساء .

أما السحنة التى صورها فتمتاز بمسحة من الهدوء ، وبعضها يعلوه وقار إلا أن أغلبها فيه ملامح الشباب المنصرفين إلى اللذة واللهو . وعلى العموم فكل شخصياته غضة حتى الكهل لم يستطع أن يحمله ما حملته السنون من آلام الكبر إلا فى تعبيرات على وجهه (الشكل السابق) ، ونادراً ما كان يحوط شخصياته بهالة (شكل ١٠) تبرز مكانتها ، كما كان متبعاً فى الأسلوب القديم .

والواقع أنه كان مولعاً بسطوح الأشياء وخاصة سطح البشرة ؛ إذ رسمها ناعمة تكاد تنبض بالحياة

(٢) دكتور محمد عبد العزيز مرزوق : أثر الإسلام فى الفنون الجميلة . القاهرة ، مطبعة دار الكتب سنة ١٩٤٤ ص ١٩ .



شكل (٩) شيخ فى وضع هزلى
مؤرخه سنة ١٠٠٧ هـ عن « سارة وميتڤوخ »

نسخاً وتصويراً ، كما وقع باسمه ونسبه « على رضا العباسى » (شكل ٤) حينما اشتغل للشاه ، وكتب . فى مسجد الشيخ لطف الله وفى المسجد الجامع العباسى بأصفهان[١] كتابات رائعة بخط النسخ والنستعليق .

ويرى بعض مؤرخى الفن الإسلامى أن على رضا الخطاط غير على رضا المصور وأنهما شخصان ، ولكن جميع كتاباته وتوقيعاته وخطوطه بأسلوب واحد مما يجعلنا نعتقد أنهما شخص واحد ؛ وكل ما فى الأمر أنه وقع

(١) F. Sarre & E. Mittwoch; Zeichnungen von Riza Abbasi, München 1914 p. 8.

والدفء (شكل ٧)، ولهذا نجد فى تصويره لمحة جديدة تجعله مقرباً إلى الذوق الحديث ، ومن الصعب تمييز شخصياته : ألفتيان هى أم لفتيات[١] ؛ ولا سيما أن أوضاعهم جميعاً فيها أنوثة وليونة . ولا عجب فى ذلك ؛ فقد نقل عن الواقع بكل دقة وأمانة : فها هوذا «توماس هربرت» أحد الرحالة الأوروبيين الذين[٢] زاروا بلاط الشاه عباس فى سنة ١٦٢٨ م يروى أنه شاهد فتياناً بالقصر يروحون ويغدون ومعهم آنية الشراب (شكل ٨) ، وهم على جانب من الوسامة ، عيونهم واسعة وخدودهم وردية ، يرتدون صديريات وعباءات مزخرفة بالقصب المذهب ، وينتعلون أحذية جميلة منتقاة ، شعورهم معقوصة فى ضفائر تتدلى وتتموج حول أكتافهم .

وقد راعى قواعد التشريح والمنظور، وكانت النسبة الجمالية محفوظة اللهم إلا تلك الأرجل المعيبة التى نكاد نلحظها فى معظم إنتاجه . وأغلب ظننا أنه رسمها كذلك عن عمد ؛ فإن تلك الأرجل الرقيقة الصغيرة لها تقديرها الجمالى فى خيال الفنان . ورسم أنوفاً طويلة متأثراً فى ذلك بالسحنة الإيرانية .

وهناك ميزة خاصة فى صوره وهى أنه يمكننا أن ندرس منها أشكال الملابس وأنواعها المستعملة فى ذلك العصر — على ما أسلفنا — وكذلك أشكال الآنية، كما نلاحظ أن بعض صوره يعلوها مسحة من التهكم والسخرية منتحياً فيها ناحية «التصوير الهزلى» (شكل ٩) .

وقد خلف رضا مجموعة كبيرة من الصور المؤرخة التى بها توقيعه ، وأغلبها مؤرخ فى النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى . وبعض رسوم له غير مؤرخة وإن كان عليها توقيعه مثل: «رقم كمينه رضاى عباسى» ، أو «رسمه العبد الفقير رضا عباسى»..إلخ

(١) F.R. Martin; The Miniature Painting and Painters of Persia... etc, vol. 2, London, 1912, p. 71.

(٢) T.W. Arnold; Painting in Islam, Oxford 1938, p. 90



شكل (١٠) الكاتب
متحف الفن الإسلامى بالقاهرة — قاعة المقتنيات الحديثة

وهذه عبارات تدل على تواضعه الجم وخشوعه ، وهو بخلاف أغلب من سبقوه من المصورين قد وقع على رسومه معتزا بفنه ، ولم يكن يوقع باسمه فحسب ، بل كان أحياناً يذكر الحال التى صور فيها ، وهذه خواص جديدة ابتدعها رضا ، واقتفى أثره فيها المصورون من بعده ؛ فكانت معينا على تأريخ الصور ودراستها ومعرفة مصوريها ، ولا شك أن أسلوب رضا بنوع خاص يميزه المتذوقون للفن الإسلامى حتى من غير توقيعه ، بخلاف

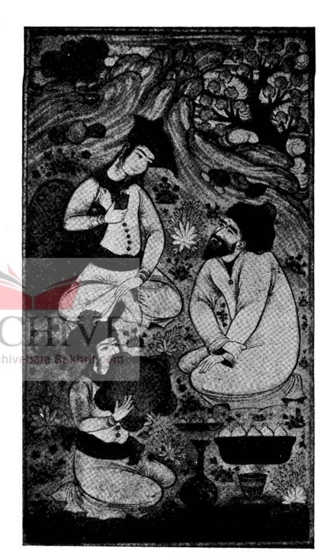
رسوم أخرى .

وكان أسلوبه هو السائد فى عصره ، وأصبح تأثيره عظيما فى الحياة الفنية فى أصفهان ، وأخذ يدرس عليه تلاميذ كثيرون ومريدون نسبت إليه وإليهم هذه المدرسة التى استمرت فى إنتاجها حتى القرن الثامن عشر الميلادى ، واستطاعت أن تنشر هذا الفن بين طبقات الشعب مما جعلهم يدركون معانيه ، ويفهمون أصوله ، ويتذوقون قيمه الجمالية .

ومن أشهر تلاميذه « معين » ؛ فقد برز إنتاجه على أقرانه ، وكان معجباً بأستاذه ، ورقم له صورتين خلدت محياه : إحداهما فى مجموعة Quaritch بلندن (شكل ١)، والأخرى فى مجموعة Parish-Watson بباريس .

وبعد هذه المدرسة تدهور التصوير الإيرانى الإسلامى، وبعد عن خواصه وتقاليده الأصيلة لاقتفائه أثر التصوير فى أوروبا كل الاقتفاء .

[تعرض مع هذا البحث صورتان تنشران للمرة الأولى وهما من متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (شكل ١٠ ، ١١) وهما دون توقيع ، ولكنا نرى أنهما ولاشك من أسلوبه، كما تعرض مجموعة أخرى منتقاة من إنتاجه ، وكلها تنطق بأن « رضا عباسى » كان فناناً أصيلا له شخصيته الفذة الملهمة المعبرة عن اتجاهاته واتجاهات عصره] .



شكل (١١) جلسة خلوية
متحف الفن الإسلامى بالقاهرة — قاعة المقتنيات الحديثة

كثيرين غيره من المصورين . وهذا ما نلمسه فى رسوم الفرسكو [١] بقصور الشاه عباس التى أشرنا إليها ، وفى

(١) Fresco Painting : وهو التصوير بالألوان على ملاط =

= لين، ومن المعروف أنه لا يمكن أن يضاهيه أى رسم آخر من حيث زهوه وجدته وطراوته، ثم خلود التصوير به الذى لا يمحى إلا بسقوط الحائط نفسه .

القاهرة مدينة المآذن

بقلم الدكتور السيد محمود عبد العزيز سالم

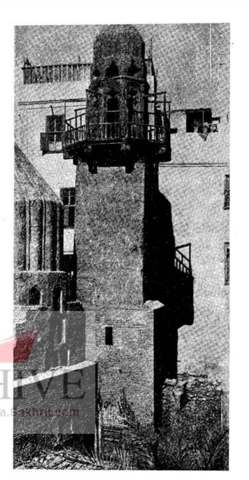
هناك ظاهرة تثير لأول وهلة انتباه الوافد على حاضرة الجمهورية العربية المتحدة وتجذب اهتمامه ، فى الوقت الذى تتعود فيه عيناه أفقية الأسطح المتراصة ، ذلك أن بصره ما يلبث أن يتطلع إلى أبراج رشيقة التكوين سامقة الارتفاع تنتصب فى الفضاء وتشق عنان السماء فتسيطر بقوامها المتناسق النحيل على كل ما يحيط بها من بناء ، وتزيد من روعة القاهرة وتكسبها طابعاً أصيلا تميزت به على مر السنين .

وتعد المآذن من أهم عناصر العمارة الإسلامية التى تستحق الدراسة والاهتمام لما احتوته من زخارف وصناعات وما تضمنته من نقوش وتنميقات ، هذا إلى اعتبارها سجلا رائعاً لجميع الأطوار التى مر عليها الفن الإسلامى فى مصر حتى وقتنا هذا .

وقد استخدم مؤرخو العرب بادئ ذى بدء كلمة صومعة للدلالة على برج الزهاد ، ولعل بقاء هذه التسمية للدلالة على المئذنة يرجع إلى أن المئذنة الأولى سواء فى مصر وسورية أم فى شمالى إفريقية والأندلس كانت مربعة الشكل كأبراج الزهاد بسورية . وقد شاع استخدام أهل المغرب لكلمة الصومعة للدلالة على المئذنة ، وما يزال لفظ صومعة هو الاصطلاح السائد فى شمالى إفريقية حتى وقتنا هذا ، ولعل ذلك راجع إلى أن شكل المئذنة فى هذه البلاد ما يزال يحتفظ بصورته المربعة الأولى .

ولقد اختلف العلماء فى بحث الأصل المعمارى للمئذنة : فذهب بتلر إلى الاعتقاد بأن منار الإسكندرية هو الأنموذج الأول للمآذن ، ويستدل على ذلك بأن المئذنة تتألف من الطبقات الثلاث التى كان يتألف منها منار الإسكندرية (طبقة مربعة فطبقة مثمنة فطبقة مستديرة) كما تشهد بذلك رسوم الفسيفساء المحفوظة بسور سان ماركو بالبندقية . وقد عارض العالم الأثرى كريسويل [1] هذه النظرية معارضة شديدة ، وأثبت بطريقة مقنعة أن أول مئذنة فى مصر تتمثل فيها هذه الطبقات الثلاث هى مئذنة مسجد سلار وسنجر الجاولى التى لم تبن قبل عام ٧٠٣ هـ (١٣٠٣ — ١٣٠٤م) وهو تاريخ متأخر بالنسبة لمنار الإسكندرية ، وكان قد تهدم قبل هذا التاريخ بأكثر من قرن ونصف القرن من الزمان ، ويعتقد كريسويل أن أقدم صور المآذن الإسلامية كانت تنحو نحو الأبراج المسيحية المربعة التى كانت قائمة بسورية قبل الفتح الإسلامى ، كما هو الحال فى أبراج المعبد الوثنى بدمشق ، ويستشهد على ذلك بعدة أمثلة : منها برج دير سان جورج بسامة (٦٢٤ — ٦٢٥ م) ، ويستنتج من ذلك ، أن فكرة بناء المئذنة المربعة نشأت فى سورية فى ظل الدولة الأموية ، وأن المآذن الأولى اشتقت معمارية من أبراج الكنائس السورية . وقد حافظت المئذنة السورية على هذه الصورة خلال قرون طويلة ، فمعظم مآذن سورية تتألف من بدن مربع من قاعدته إلى قمته ، ويضرب لذلك أمثلة كثيرة منها : المئذنة الشمالية بالجامع الأموى بدمشق التى شاهدها المقدسى والتى كانت تشغل الموقع الحالى لمئذنة العروس ؛ ومنها مئذنة جامع حمص (٩٨٠م) ومئذنة المسجد الجامع بحلب (١٠٨٩ — ١٠٩٠م) ومئذنة جامع الخضر ببصرى (١١٣٤م) ومئذنة العروس بجامع

(١) Creswell : The evolution of the minaret, Burlignton magazine, Mars - Mai - Juin, 1926, p. 9.



منارة مسجد معاذ «الغضنفر» (٥٥٢ هـ) (١١٥٧ م)



مدرسة المنصور قلاوون (المنارة ٧٠٣ هـ ، ١٣٠٣ م)

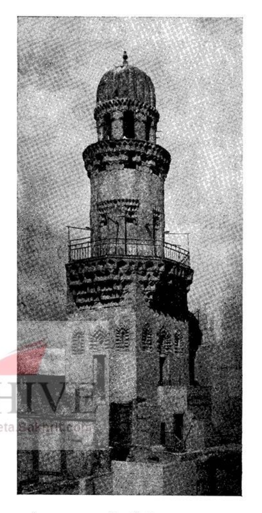
معرة النعمان (١١٨٧ — ١١٩٣م) ومئذنة جامع الدباغة العتيقة بحلب (١٢٠٠م)، وقد تغلغل طراز هذه المآذن المربعة فى شمالى العراق كما نراه فى مئذنة جامع الرقا ، ومئذنة المسجد الجامع بحران التى تشبه مئذنة جامع دمشق .[١] وانتقل هذا الطراز إلى مآذن المغرب والأندلس فنراه فى جامع القيروان (٧٢٤ — ٧٢٧م) ومئذنة جامع قرطبة (٩٤٥م) ومئذنة قلعة بنى حماد (١٠٠٧م) .

وكانت المساجد المصرية الأولى خالية من المآذن ، فلم يكن لجامع عمرو بالفسطاط مئذنة؛ إذ كان الناقوس يستخدم للدعاء إلى الصلاة عند الفجر ، وظل الأمر كذلك إلى أن أمر معاوية بن أبى سفيان واليه على مصر مسلمة بن مخلد أن يبنى صوامع للأذان ، فبنى مسلمة أربع صوامع فى أركان المسجد الأربعة[١]، ويعتبر مسلمة أول من جعلها فيه، ولم تكن بالجامع من قبل[٢]، ولم يترك لنا المؤرخون أى وصف لهذه المآذن الأولى ،

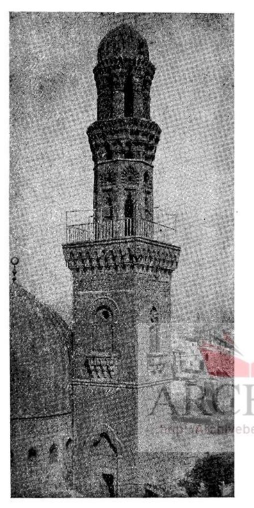
(١) Creswell, op. cit. p. 7.

(١) أبو المحاسن بن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ج ١ ٦٨ .

(٢) المقريزى : المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ج ٢ ٢٤٨ طبعة بلاق سنة ١٢٧٠ هـ .



منارة خانقاه بيبرس الجاشنكير (٧٠٩ هـ ، ١٣٠٩ م)



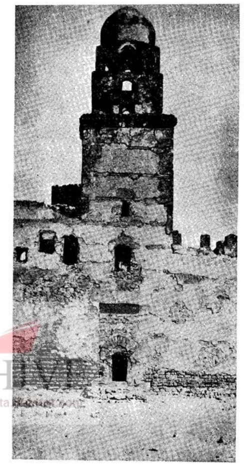
منارة مسجد سنجر الجاولى (٧٠٣ هـ ، ١٣٠٣ م)

ولا ندرى ماذا كانت عليه أشكالها وإن كنا نعتقد أنها كانت أشبه شىء بالمحارس أو جواسق المراقبة التى تقام على الأسطح فى أركان البناء . وكان يصعد إلى هذه المآذن عن طريق سلم يرتقيه المؤذنون خارج المسجد . وظلت مآذن جامع عمرو على وصفها هذا حتى نقلها خالد بن سعد إلى داخل المسجد .

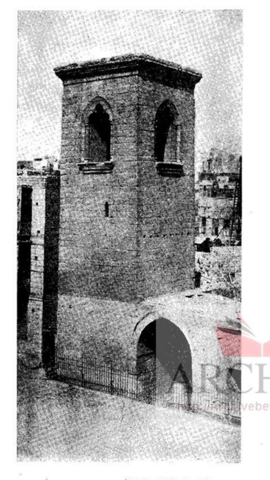
كان ذلك أول العهد بالمآذن المصرية ؛ وجاءت مآذن مسلمة على الأرجح تقليداً واضحاً لمآذن الجامع الأموى بدمشق باعتبارها مركز الخلافة الأموية ومصدر الإشعاع الفنى ، على نقيض ما ذكره ريڤويرا من أن مآذن جامع عمرو هى التى أوحت ببناء مآذن جامع دمشق[1] ، وهذا خطأ واضح .

وأقدم مآذن القاهرة مئذنتا جامع الحاكم بأمر الله ، الذى شرع فى بنائه الخليفة العزيز بالله نزار ثانى خلفاء الفاطميين فى ديسمبر سنة ٨٩٠ وأتمه ابنه الحاكم بعد ذلك باثنين وعشرين عاماً أى فى ١٠٠٣ م . ومئذنتا الحاكم فى الركنين الشمالى الشرقى والجنوبى الغربى ،

(١) G.T. Rivoira, Moslem Architecture, tran. by Rushforth, oxford, 1918, p. 92.



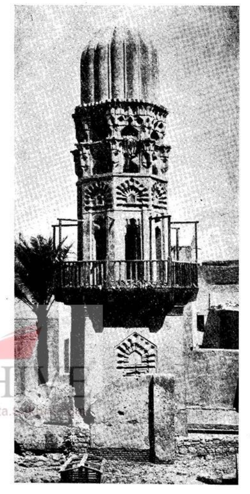
منارة مسجد الجيوشى (٤٧٨ هـ ، ١٠٨٥ م)



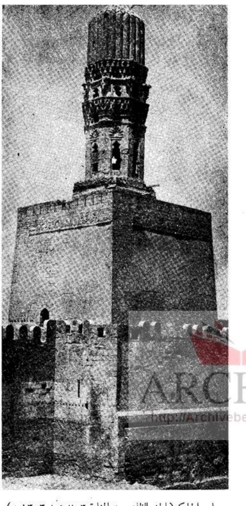
منارة مدفن فاطمة خاتون (٦٨٣ هـ ، ١٢٨٤ م)

وتذكران بمآذن الجامع الأموى بدمشق بالرغم من اختلافهما عنها فى أنهما تؤلفان ببروزهما عن الجدار الخارجى ما يشبه مداخل البوابات[1]. وفكرة بنائهما فى ركنى واجهة المسجد متأثرة بجامع المهدية . وتختلف هاتان المئذنتان اليوم عما كانتا عليه وقت بنائهما ، ويرجع ذلك الاختلاف إلى ما أجراه عليهما بيبرس الجاشنكير من إصلاحات بعد أن أصيبتا بزلزال عام ١٣٠٣م . وقيل : إنه أعاد بناء الطبقات المثمنة العليا فى صورها الحالية وتلا هاتين المئذنتين ، مئذنة مشهد الجيوشى (١٠٨٥م) بأعلى المقطم ، وتعتبر أهم المآذن المصرية الأولى ؛ إذ أنها تصور مرحلة من مراحل تطور المئذنة . ومئذنة الجيوشى — بالرغم مما يسودها من بساطة — تعيد إلى أذهاننا ذكرى مئذنة جامع القيروان (٧٢٤ — ٧٢٧م) ، وتعتبر هذه المئذنة الأخيرة أنموذجاً لها . وأهمية مئذنة الجيوشى تنحصر فى أنها أقدم أمثلة الطابع المصرى للمآذن المعروفة باسم المباخر ، وهى المآذن التى دام استعمالها حتى الربع الثانى من القرن الرابع عشر . وقد أخذ نظام المآذن المصرية منذ ذلك الحين فى التطور مع احتفاظه بعناصر هذه المئذنة نفسها ؛

(١) Hautecœur & Wiet : Les mosquées du Caire, Paris 1932, p. 223.



منارة زاوية الهنود (حوالى ٦٤٨ هـ ، ١٢٥٠ م)

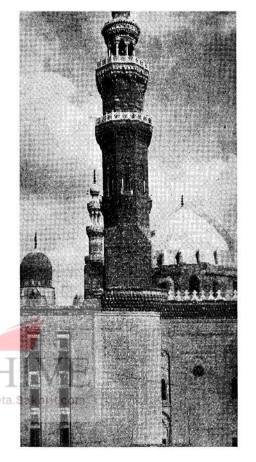


جامع الحاكم (الجزء الظاهر من المنارة ٧٠٣ هـ ، ١٣٠٣ م)

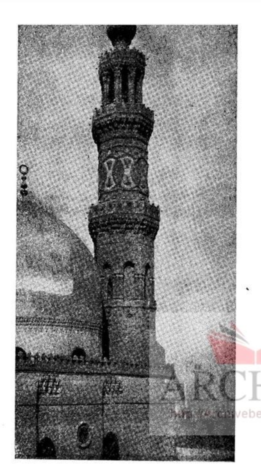
فإن مئذنة مسجد أبي الغضنفر (١١٥٧ م) لا تختلف عنها إلا فى ارتفاع قاعدتها المربعة وميلها نحو الرشاقة وفى أن طبقتها المثمنة قد ازدادت تناسقاً وتنميقاً عنها فى مئذنة الجيوشى ، كما أن خوذة القبة فى مئذنة أبي الغضنفر قسمت إلى ضلوع بارزة أو فصوص .

وهكذا وضحت معالم المآذن المصرية الأولى ، وكانت تتألف من برج مربع ينتهى بشرفة ، وتقوم فوق هذا البرج طبقة أخرى مربعة تتراجع بعض الشىء عن القاعدة ، وقد اختفت هذه الطبقة بعد ذلك واستبدل بها طبقة مثمنة فى مئذنة أبي الغضنفر . وفى هذه المرحلة الأولى من مراحل التطور ، كانت القاعدة المربعة للمئذنة هى الظاهرة الغالبة على شكلها العام .

وتلت هذه المرحلة مرحلة ثانية تميزت بها مآذن الأيوبيين . ومع أنه لم يتبق لنا من عصرهم هذا سوى مئذنتين : هما مئذنة المشهد الحسينى (١٢٣٧م) ومئذنة الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٣م) فقد أخذت المعالم الأولى للمئذنة المبخرة ، التى ظهرت فى عهد الفاطميين ، تتضح وتتسم بسمة الأصالة والابتكار . ويتمثل ذلك فى مئذنة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب التى تنتصب فوق واجهة المدخل . وتعرض هذه المئذنة ميلا إلى زيادة ارتفاع



منارة مسجد السلطان حسن (٧٦٤ هـ ، ١٣٦٣ م)



منارة مسجد برقوق (٧٨٨ هـ ، ١٣٨٦ م)

الطبقة المثمنة على حساب القاعدة المربعة التى ما تزال بالرغم من ذلك تحتفظ بتفوقها فى الارتفاع عن الطبقة المثمنة . ويعلو هذه الطبقة تاج يتألف من أسنة بارزة ترتكز عليه الخوذة المعروفة بالمبخرة . وسنرى أن هذا النظام سيظل متبعاً بعد سقوط الدولة الأيوبية بأكثر من نصف قرن[1]. ونلاحظ أن مدينة القاهرة تختص دون غيرها من المدن الإسلامية الأخرى بهذا النوع الفريد من المآذن .

وقد خضع العدد الأعظم من المآذن المصرية فى عصر دولة المماليك البحرية لنظام مآذن المباخر : فنشهد من أمثلة ذلك مئذنة مبخرة زاوية الهنود (١٢٥٠م) التى تكاد تكون صورة طبق الأصل من مئذنة الصالح نجم الدين ؛ إذ تتألف من بدن مربع ممشوق مرتفع تعلوه طبقة مثمنة فعنق مثمن تقوم عليه مبخرة . وظل الطراز الأيوبى للمآذن سائداً بعد ذلك؛ فقد دام بناء المآذن المباخر فى عهد بيبرس الجاشنكير ؛ مثل ذلك مئذنتا الحاكم ومئذنة خانقاه بيبرس الجاشنكير ، وتحتفظ مئذنة مسجد ابن طولون التى أقامها السلطان لاجين (١٢٩٦م) بطبقة علوية تتبع طراز المآذن المباخر نفسه .

ثم يحدث تطور لهذا النظام الأيوبى ، ظهر أول

(١) Hautecoeur et Wiet : Op. cit, p. 286.

ما ظهر فى مئذنة مسجد سلار وسنجر الجاولى (١٣٠٣م)[1] فقد زيد فى ارتفاع طبقتها العلويتين على حساب الطبقة الدنيا ، وأصبح بيت الصومعة وهو الطبقة العلوية للمئذنة مستديراً ، كما أصبحت الطبقة المثمنة مستقلة بذاتها . وهكذا اتخذت المئذنة المصرية طابعاً جديداً بعد أن تدرجت فى التطور منذ مئذنة الجيوشى ، فى مدة تزيد على قرنين من الزمان . وتتبع مئذنة قوصون (١٣٣٦م) هذا الأسلوب الجديد ، وتعتبر بحق أكثر أمثلته إتقاناً وآخرها . ومع ذلك فيمكننا أن نتتبع التأثيرات الأخرى التى أخذت تتغلغل فى نظام المآذن المصرية ؛ وأولها التأثيرات السورية التى أخذت تنفذ فى نظم المساجد . وتتجلى هذه التأثيرات فى مئذنة ضريح فاطمة خاتون (١٢٨٤م) وهى مئذنة لم يبق منها سوى قاعدتها المربعة ؛ فإن أسلوب بناء هذه القاعدة من الحجر المعدل ونوافذها المقصوصة ذات الفتحات الثلاث تحيط بها عقود منكسرة ثم إفريزها البارز ، كل ذلك يشف بجلاء عن أصلها السورى . وكذلك تمثل القاعدة المربعة بمئذنة مدرسة المنصور قلاوون — بالرغم عما فيها من تأثيرات أندلسية — هذا التأثير السورى الذى نراه فى مئذنة فاطمة خاتون ؛ إلا أن الملك الناصر محمداً أضاف إليها الطبقة الأسطوانية العلوية بعد زلزال سنة ١٣٠٣م ، وقد أثرت قاعدة هذه المئذنة فى بناء مئذنتى مسجد البقلى (١٢٩٦م) ومئذنة مسجد سلار وسنجر الجاولى . كما نلمح فى مئذنة مدرسة المنصور قلاوون بعض التأثيرات الأندلسية المغربية فنشهد فى أعلى القاعدة المربعة إفريزاً من المقرنصات يشبه إفريز العقود المتجاوزة أو المتشابكة الذى نراه بأعلى القاعدة فى مئذنة جامع إشبيلية وبعض جوامع بمراكش ، بل إن هذه الطبقة المربعة الثانية تكشف بجلاء عن هذا التأثير فى إفريز العقود الثلاثية الفصوص الذى يعلوه ، وفى العقد المتجاوز الذى يتوسط هذه الطبقة ، كما أن الطبقة الأخيرة ، تمثل شبكة من المعينات تشبه ذلك النوع من التشبيكات التى ظهرت فى واجهة بهو الجص بالقصر الإشبيلى وزخارف المعينات بالجيرالدا . ونرى هذه التأثيرات الأندلسية فى تفاصيل الزخرفة الجصية بمئذنة مسجد الناصر محمد بالنحاسين وعقود مئذنة مسجد سلار وسنجر.

ونشهد فيضاً آخر من التأثيرات المغولية ظهرت فى مئذنتى جامع الناصر محمد بالقلعة اللتين لا يمكن اعتبارهما إلا استثناء فى هذه الفترة من الزمن : فإن إحدى هاتين المئذنتين ترتقى فوق قاعدة مربعة محلاة بطاقات ومقرنصات مثلثة لا تختلف كثيراً عن مقرنصات المئذنة بمدرسة المنصور قلاوون ، ثم تعلوها طبقة مستديرة بأعلاها شرفة مستديرة قائمة على مقرنصات . وتقوم فوق هذه الشرفة طبقة مثمنة الأضلاع تنتهى من أعلاها برقبة أسطوانية قصيرة تضيق كلما ارتفعت وتتوجها خوذة مفصصة تشبه العمامة كانت مكسوة بطبقة خزفية خضراء وترتفع فوق قاعدة المئذنة الأخرى طبقة أسطوانية مزينة بدالات رأسية عبارة عن ضلوع منبعجة مموجة فى انكسار ، ويعلو هذه الطبقة قطاع مخروطى بدالات أفقية ثم يتوجه عنق أسطوانى كذلك ينتهى بخوذة تشبه العمامة مكسوة بزخارف خزفية . واستخدام هذه الدالات المضلعة كان شائعاً فى قونية ، كما أن نظام القطاعات المخروطية كان مألوفاً فى إيران وانتشر انتشاراً بعيد المدى ، إذ أدرك بلاد الهند فى طليعة القرن الرابع عشر[1] ويمثله قطب منار بمسجد قوة الإسلام بمدينة دهلى القديمة ، وقد شيدت للأيبك قطب الدين ، وأتمها خليفته التتمش من سلاطين الهند[2].

ثم طرأ تحول عجيب فى تطور نظام المـآذن المصرية ، فقد أخذت القامة المربعة الطويلة تقصر بوضوح حتى أصبحت قمتها المشطوفة بالأركان ترى بأعلى أسطح المساجد فقط ، كما نراه فى قاعدة منارة

(١) Creswell, Op. cit. p. 10.

(١) Hautecœur, Op. cit, p. 287.

(٢) زكى محمد حسن : تطور المئذنة مجلة الكتاب سبتمبر سنة ١٩٤٦ ص ٧٢٦ .

مسجد بشتاك (١٣٣٥–١٣٣٦م) ومنارة مسجد الخطيري، (١٣٣٦م) ثم صارت القاعدة المربعة بعد ذلك شيئاً يكاد لا يذكر واقتصر على مجرد كونه دعامة تسند الجدار الخارجي للمسجد، وأصبح الجزء الظاهر من المئذنة هو الطبقة المثمنة كما هو الحال فى مئذنتى الماردانى وأقبغا (١٣٤٠م) وشيخون (١٣٤٩– ١٣٥٥م) وصرغتمش (١٣٥٦) وظلت هذه المآذن تحتفظ مع ذلك فى نصف ارتفاع طبقتها المثمنة بالشرفة التى كانت تحدد فيما مضى مرحلة الانتقال من المربع إلى المثمن بالمآذن الأولى. وتتميز هذه المآذن كذلك بأن طبقتها العلوية لم تعد تلك الخوذة المفصصة أو المبخرة، وإنما جوسق صغير قائم على أعمدة رشيقة تعلوه قبيبة طرفها مسحوب. وظل هذا الطراز متبعاً فى المآذن المصرية حتى بداية العصر التركى وإن كنا نلمح مع ذلك اضطراباً فى نظام المآذن وفى زخارفها؛ فقد كان التأثير العثمانى قد تغلغل فى نظم المآذن المصرية فى أواخر عهد دولة المماليك البرجية فظهرت المآذن الأسطوانية الشكل منذ نهاية القرن الرابع عشر فى مئذنة جامع محمود الكردى (١٣٩٥م) ثم تعددت أشكالها وازدوجت رءوسها كما فى مئذنتى قانباى أميراخور (١٥٠٢م) وقد بلغت هذه الرءوس أربعة فى مئذنة مدرسة السلطان قانصوه الغورى كما نراها مزدوجة فى مئذنة الغورى بالجامع الأزهر (١٥١٤م).

وفى العصر التركى ازداد ارتفاع المئذنة وفقاً للنظام العثمانى الشائع بالقسطنطينية والذى تطور عن النظام السلجوقى، فاتسمت أغلبية هذه المآذن بتعدد ضلوعها بحيث تقترب أبدانها من الشكل الأسطوانى، وتعلو هذه الأبدان قمم مخروطية الشكل مدببة، وغالباً ما يحيط بهذه الأبدان شرفات قليلة البروز، هذا النوع ظهر فى مصر منذ عام ١٥٢٨ – ١٥٢٩م فى مئذنة جامع سليمان باشا التى يحيط بها أشرطة منبعجة تشبه الخواتم، ولمسجد شاهين (١٥٣٨م) بضريح الخلفاء العباسيين مئذنة تنتمى إلى هذا النوع من المآذن. ثم ظهرت مئذنة سنان (عام ١٥٧١م) ومئذنة مسيح باشا (١٥٧٤م) ومئذنة جامع الملكة صفية (١٦١٠م) ومئذنة عثمان كتخدا (١٧٣٤م) ومئذنة محمود محرم (١٧٩٢م). وتعد مئذنة محمد أبى الذهب استثناء لهذه القاعدة فهى تنتمى إلى النوع السورى المربع.

وشاع الطراز التركى فى سائر مآذن القرن التاسع عشر، ومن أروع أمثلته مئذنتا جامع محمد على بالقلعة بدقتهما ورشاقتهما وسموهما؛ إذ أنهما بوقوعهما فى أعلى القلعة تشرفان على مدينة القاهرة ويقطعان بسموقهما الأفقية الغالبة.

* * *

وهكذا تشهد فى القاهرة أساليب متعددة لبناء المآذن وفقاً للنظم المعمارية السائدة فى العصور المختلفة، وليس فى مدن العالم الإسلامى أجمع مدينة تضارع القاهرة بكثرة مآذنها وتعدد أشكالها واختلاف صورها، مما يدعونا إلى تسميتها بحق «مدينة المآذن».

المسرح الأسبانى فى القرن السابع عشر

بقلم الدكتور محمود على مكى

ليس هناك شك فى أن الأدب الإسبانى الحديث يدين بالكثير من مقوماته الفنية للأدب العربى الأندلسى الذى ازدهر فى إسبانيا طوال قرون ثمانية من حكم المسلمين لهذه البلاد ، وإذا كان لنا أن نغتبط لما أصابته الدراسات الأندلسية من اهتمام الباحثين العرب المحدثين خلال السنوات الأخيرة ، فإن لنا أن نرجو توجيه المزيد من الاهتمام إلى الأدب الإسبانى بعد انتهاء سلطان المسلمين فى الأندلس ، وهو أدب غنى ، كان له أعمق الآثار فى الآداب الأوروبية والأمريكية الحديثة .

ونحن اليوم فى نهضتنا الأدبية الحديثة نتطلع إلى الآداب الأجنبية على تنوع مصادرها وألوانها ، ولا سيما أننا نرجو لأدبنا المسرحى أن تتاح له نهضة لائقة بما للمسرح اليوم من أثر عظيم على حياة الشعوب ونهضتها .

وسنقدم اليوم صفحات من تاريخ الأدب المسرحى الإسبانى فى « عصره الذهبى » كما يصطلح على تسميته مؤرخو الأدب ونقاده ؛ على أنه يجدر بنا أن نقول كلمة موجزة عن نشأة هذا الأدب الإسبانى ، وأن نشير إلى بعض الأدباء والكتاب الذين كان لهم فضل فى تطوره ونضجه .

* * *

يعتبر الشاعر خوان دى إنثينا Juan de la Encina أبا المسرح الإسبانى ، وهو أديب وموسيقى عاش بين سنتى ١٤٦٨ و ١٥٢٩ ، وكان أصله من شلمنقة Salamanca ، والتحق بخدمة الدوق فادريك ألفاريث دى أليا ، وكان يؤلف الموسيقى لبعض المشاهد التمثيلية التى كانت تقام فى قصر الدوق ، ثم انخرط فى سلك رجال الدين ، وفى سنة ١٥٠٢ رحل إلى رومة حيث عمل مغنياً فى هيكل كنيسة البابا ليون العاشر ، وفى سنة ١٥٠٩ عين راعياً لكنيسة مالقة Malaga ، ولكنه عاد إلى رومة فى سنة ١٥١٢ حيث قدم إحدى مسرحياته هناك ، وفى سنة ١٥١٩ عين أسقفاً لمدينة ليون Leon ، ثم ذهب فى السنة نفسها حاجا إلى بيت المقدس حيث ألقى أولى مواعظه على جبل صهيون ، وبعد ذلك عاد إلى إسبانيا حيث استقر بليون ، وبها مات سنة ١٥٢٩ على الأرجح وله ديوان شعر نشره باربيرى Barbieri يشتمل على ٦٨ مقطوعة .

وكان خوان دى إنثينا على جانب عظيم من الثقافة الشعرية ، وظهر ذلك فى ميله إلى الشعر الكلاسيكى واستيحائه منه ، ومن ذلك اقتباسه كثيراً من مقطوعات ڤرجيل وصياغته لها باللغة الإسبانية ، وهذه المقطوعات هى التى اتفق على تسميتها « أهازيج الرعيان » وهى من أروع شعره وأخلده ، وفيها انسياب وطلاقة وتعبير بسيط سهل عن شتى المشاعر العاطفية ، كما تتضح فيها النزعة الشعبية التى غلبت على شعراء تلك الفترة ، ولا يساميه فى هذه المقطوعات أى شاعر من شعراء التروبادور الإسبان فى القرن الخامس عشر ، وفى هذه المقطوعات الشعبية تشيع روح الأزجال الأندلسية التى رفع رايتها من قبل ابن قزمان القرطبى ، والتى تركت أعمق الآثار فى الأدب الإسلامى فى المشرق ، والأدب المسيحى فى أوروبا على حد سواء .

كذلك ينبغى أن نشير هنا إلى مسرحية ترجع إلى هذا العصر ، يعتبرها النقاد من أكمل القطع الأدبية


لوبى دى رويدا

وأعظمها قيمة بالرغم عن أنها من المحاولات الأولى لكتابة المسرح فى إسبانيا ، ونعنى بهذه مسرحية « ثلستينا » La Celestina التى تنسب إلى فرناندو دى روخاس Fernando de Rojas الذى كان طالباً فى جامعة شلمنقة ، ، والذى لم يهتد — حتى الآن — إلى معرفة الكثير عن تاريخ حياته . وقد كتبت هذه المسرحية فى سنة ١٤٩٧ ، ويعتبرها الباحثون فى تاريخ المسرح معجزة أدبية يصعب معها الاعتقاد بأن كاتبها لم يكن إلا طالباً ناشئاً مغموراً .

وتتألف مسرحية «ثلستينا» من واحد وعشرين فصلا ، وأما موضوعها فإنه يتلخص فى أن كاليستو Calixto وهو فتى من النبلاء الأغنياء يخرج للصيد ، ثم يفتقد صقراً له أفلت منه ، فيؤدى به مسيره إلى لقاء ميليبيا Melibea — وهى فتاة رائعة الجمال من أسرة عريقة ، أبوها (بليبيريو Pleberio) شريف واسع الثراء — فيقع كاليستو فى هواها ، ويحاول التحدث معها ، ولكنها تصده بعنف ، وحينئذ يلجأ إلى عجوز تعمل على التوفيق بينهما ، وتحتال حتى تهيئ للفتى سبل التلاقى مع محبوبته ، وفى إحدى الليالى يتسلق كاليستو سلماً من الحبال إلى شرفات قصر الفتاة كما اعتاد أن يفعل ، فيجتمع هو والفتاة ، ويتحدث إليها ، ثم إذا به يسمع ضجيجاً وجلبة ، فيحاول الهرب ، ولكنه يسقط من أعلى البرج ، فيصرع لوقته ، ويهب بليبيريو (أبو الفتاة) من نومه ، فيرى جسد كاليستو صريعاً عند أسفل البرج ، فتناديه ابنته ، وتعترف له بكل شىء ، ثم تلقى بنفسها من قمة البرج منتحرة وراء حبيبها .

ولعل أهم من نجده من شخصيات الكتاب الذين مهدوا للنهضة المسرحية الهائلة فى القرن السابع عشر — بعد موت « خوان دى إنثينا » هو لوبى دى رويدا Lope de Rueda الذى ولد فى أوائل القرن السادس عشر وتوفى سنة ١٦٥٠ . وقد تحدث عنه ثيرفانتس ، فأثنى عليه ثناء عظيماً ، وكانت كوميدياته بسيطة كما يصفها ثيرفانتس ؛ فهى عبارة عن محاورات (ديالوجات) شعرية تدور بين راعيين أو أكثر ، وكانت تفصل بين مشاهد كوميدياته فصول تمثيلية هزلية تعتمد على شخصية مضحكة : إما أن تكون امرأة سوداء ، أو غبياً أو قواداً أو رجلا من أهل بسكايا Vizcaya [1]. ويذكر ثيرفانتس أن لوبى دى رويدا حين توفى دفن فى كاتدرائية قرطبة (مسجدها الجامع على عهد المسلمين) بين موضعى الجوقتين دلالة على عظم مكانته .

وقد قام لوبى دى رويدا بتكوين فرقة خاصة لعرض مسرحياته فى كثير من مدن إسبانيا ، وفى ١٥٥١ عرض بعض تمثيلياته فى مدينة بلد الوليد Valladolid ، وفى السنة التالية قدمت إليه بلدية المدينة مرتباً نظير

(١) مقاطعة فى شمال إسبانيا كان أهلها موضعاً للسخرية من الإسبان حينئذ .

تقديم هذه التمثيليات ، ويبدو أنه أقام بنفسه هناك مسرحاً لحسابه ، كما أنه عرض كثيراً من مسرحياته على مسارح إشبيلية وطليطلة ومدريد ، وقد طبعت تمثيلياته الهزلية فى سنة ١٥٦٧ .

ويظهر فى مسرح لوبى دى رويدا أثر الفن الإيطالى[١] ويرى كثير من النقاد أن مسرحيته « إيوفيميا Eufemia مأخوذة من مسرحية إيطالية لم تعرف على وجه التحديد، وإن كان فيها مشابه كثيرة من مجموعة قصص بوكاتشيو Boccaccio : الديكاميرون Decameron

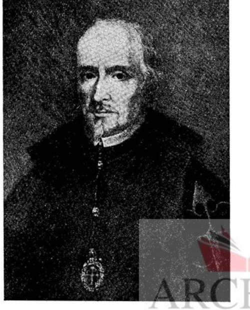
ولعل أهم ما فى مسرحيات لوبى دى رويدا إنما هى تلك المشاهد الهزلية المحشورة بين كل فصل وفصل ، دون أن يكون لها صلة بالمسرحية نفسها ، وكان يقصد بها الترويح عن نفوس الجمهور ، وهذه المشاهد القصيرة التى تسمى Pasos لها من القيمة الفنية اليوم أكثر مما للمسرحيات نفسها .

* * *

أما القرن السابع عشر فقد كان بحق العصر الذهبى للمسرح الإسبانى ، حيث بلغ أوج كماله ونهضته على أيدى لوبى دى فيجا Lope de Vega ، وكالديرون دى لاباركا Calderon de la Barca ، ومدرستيهما .

ولا تكفى هذه السطور ترجمة حياة كل من هذين الكاتبين العظيمين ، فإن ذلك خليق بأن يفرد له بحث خاص ، بل سنكتفى ببيان بعض الخصائص الفنية للمسرح فى أدبهما مقارنين بين فنهما بصورة موجزة .

والحق أنه من العسير أن نخضع الظواهر الفنية التى لها مثل هذا التعقيد — ولا سيما فى ذلك العصر — لأحكام قاطعة وفى كلمات قليلة ، ولكن يمكننا أن نقول بصفة عامة : إن مدرسة لوبى دى فيجا من سنة



كالديرون دى لاباركا

(١٥٦٢ — ١٦٣٥) تمتاز بغلبة التلقائية وتدفق الطبع وصفائه ، كما يغلب عليها الاستيحاء من الملاحم والأساطير التى كانت ذائعة فى العصور الوسطى ، مما جعل لمسرحيات هذه المدرسة طابعاً ملحميا واضحاً فى غير تكلف ولا افتعال .

أما مدرسة كالديرون ففيها تظهر البراعة والصنعة ، ووضوح المجهود الذهنى ، والعناية بفكرة المسرحية ونظامها ومنهجها ، والتعقيد فى تسلسل حوادثها ، كما تبدو فيها آثار الثقافة العميقة والاطلاع الواسع .

على أن الصلة بين المدرستين كانت وثيقة ؛ فإن كثيراً من أتباع مدرسة كالديرون كان عملهم مقتصراً على إدخال بعض التعديل والتحوير فى مسرحيات لوبى وتلاميذه ، بل إن مسرحية كالديرون المعروفة بـ « عمدة ثالاميا El Alcalde de Zalamea » مأخوذة

(١) كانت بعض الفرق الإيطالية الهزلية تجوب أنحاء إسبانيا منذ سنة ١٥٣٥ على الأقل، وكانت الروايات التى تعرضها هذه الفرق تقوم فى الغالب على عنصر المغامرة المثيرة وتقلب الحظ وملاحم القراصنة وخطف الأطفال .


ألفونسو العاشر الحكيم

من مسرحية لوبى التى تحمل العنوان نفسه ، واشتهرت مسرحية كالديرون بالرغم من ذلك حتى أخملت سابقتها وطوتها ، فى غمار النسيان .

والواقع أن مسرح لوبى يجمع كل العناصر : ففيه الصياغة الرصينة التى تميزت بها المأساة ، وفيه الجمع بين المأساة والملهاة فى نسق واحد ، وهو ما اصطلح النقاد الأوروبيون على أن يسموه «التراجيكوميديا Tragicomedia فيه الدينى والدنيوى ، فيه الإسبانى الأصيل والأجنبى الدخيل ، فيه الحقيقة والخيال . فيه التاريخ والمستمد من الخرافات والأساطير ، وهو يتمثل الثقافات المعروفة فى عصره ، ويحسن الانتفاع من العناصر الأجنبية ولا سيما من مسرحيات المؤلفين الإيطاليين السابقين ، هذا فضلا عن أنه يحيط علماً بالأساطير الوطنية الإسبانية القديمة ، إلا أنه يهب لكل هذه الثقافة نفحات من عبقريته الدافقة حتى لا يبدو إلا أنها من فيض إلهامه ، كما أنه يطبع إنتاجه بطابع إسبانى قومى أصيل .

على أنه يجب أن نعترف أن هذا الإنتاج الضخم الذى خلفه لنا لوبى ليس كله فى مستوى واحد ، فنعرف من بين مسرحياته المتوسطة بل الضعيفة ، وليس هذا بمستغرب إذا علمنا أن بعض هذه المسرحيات كان يرتجله فى يوم واحد .

ويبدو أثر التاريخ فى مسرح لوبى واضحاً جليا ، فقد تناولت مسرحياته موضوعات تكاد تحتوى على تاريخ إسبانيا كله منذ صراعها مع رومة حتى آخر أنباء الحملات الإسبانية التى كانت تصل من الأراضى الواطئة ومن إيطاليا ومن أمريكا . وله كوميديات يظهر فيها الاقتباس من « مدونة تاريخ إسبانيا العام » التى أشرف على جمعها الملك ألفونسو العاشر المعروف بالحكيم Alfonso el Sabio بمعونة عدد من العلماء الذين ترجموا إلى الإسبانية ما وصلت إليه أيديهم من كتب التاريخ العربية . كذلك أفاد لوبى من أساطير الميتولوجيا الإغريقية القديمة ، ولم يهمل — إلى جانب كل ذلك — ما كان يتردد على ألسنة طبقات الشعب عامة من أحاديث وأغان كان له فضل نقلها إلى خشبة المسرح .

وبالإيجاز كان لوبى دى فيجا هو الذى وضع للمسرح الإسبانى قالبه الأخير الذى استقر عليه فيما بعد ، وإليه ينتهى الكمال فيه ، بل إن أثره فى المسرح الإسبانى يمتد إلى عصرنا الحاضر .

* * *

وأما كالديرون دى لاباركا (من سنة ١٦٠٠ — ١٦٨١) فقد بلغ من الشهرة مبلغاً لم يصل إليه كاتب مسرحى فى أيامه ، ولم يستطع كاتب من بعده أن يخمل ذكره أو ينسى اسمه ، ولعل أهم ما يميز مسرح كالديرون هو ما أشرنا إليه من تكامل الصنعة الفنية ، والثقافة العميقة ؛ مما يبدو فى حوار مسرحياته ؛ إذ أنه يستعمل لغة عالية رفيعة محككة منقحة كان يعنى بصقلها وتهذيبها .

كما أن مسرحه يمتاز بالرمزية ، وقد أدخل كالديرون بنزعته هذه إلى المسرح عناصر معنوية ، وشخّص مثلا ومعانى لم يكن الكتاب المسرحيون من قبله يهتدون إلى تجسيمها على المسرح ، فإننا نجد من شخصيات مسرحياته : الأبد والحب والشرف والخطيئة والإرادة والمسيح والشيطان . . . إلى مثل هذه الرموز التى كان استخدام كالديرون لها تجديداً على المسرح وكان له نجاحه العظيم فى القرن السابع عشر .

واستخدم كالديرون فى فنه المسرحى عناصر فلسفية ولاهوتية ، لا سيما فى مسرحياته التى تتناول موضوعات ما وراء الطبيعة ، وهى مسرحيات رمزية يتألف كل منها من فصل واحد ، ويطلق عليها اسم Autos Sacramentales وكانت تمثل فى الكنائس الجامعة العظمى بإسبانيا .

كذلك له مسرحيات تاريخية أبدع فيها رسم الشخصيات ، ولعل من أجملها « حب بعد الموت Amar después de morir » ، وهى تدور حول شاب مسلم من ثوار منطقة البُشرّات[1] اسمه ألفارو التزنى Alvaro El Tuzani يغضب لإهانة لحقت والد عروسه ، فيخرج لقتال المسيحيين ، ثم تؤسر عروسه ، ويقتلها أحد الجنود المسيحيين ، فيقسم الشاب المسلم على الانتقام ، ويتنكر فى زى الجنود المسيحيين ، ويقاتل فى صفوفهم إلى أن يلاقى غريمه ، ويستمع منه إلى قصة مصرع حبيبته على يديه حتى إذا قال : « . . . ثم سددت إليها طعنة اخترقت أحشاءها » صاح عليه التزنى وهو يغمد خنجره فى صدره : « أتراها كانت مثل هذه الطعنة ؟ . . . » وقد أبدع كالديرون فى تصوير شخصية هذا الشاب المسلم الذى تملكته فكرة الانتقام حتى استطاع أن يحققها . وفى هذه المسرحية تصوير رائع لبيئة هؤلاء الثوار المسلمين « الموريسكيين » الذين استماتوا فى الدفاع عن كيانهم وعقيدتهم .

ولكالديرون مسرحيات فلسفية نخص بالذكر منها « إنما الحياة حلم La Vida es Sueno » ، وتتلخص فى أن باسيليو Basilio ملك بولونيا يستشير المنجمين فى أمر ابنه الأمير سجسموندو Segismundo فينذرونه بأنه سيكتب له الذل والهوان على يد ابنه ؛ وحينئذ يأمر بسجنه فى إحدى القلاع دون أن يسمح له بمخالطة أحد خوفاً من أن يتحقق ذلك التكهن ، ثم يبدو للملك أن يختبر ما يكون من ابنه ، فيأمر بتخديره والإتيان به إلى القصر الملكى حتى يقع فى نفسه حين يستيقظ أنه قد اعتلى العرش ، وحينما يفيق سجسموندو تبدو طباعه الفظة الغليظة ؛ إذ يعامل الناس معاملة شرسة قاسية ، فيلقى بأحد ندمائه مرة من إحدى شرفات القصر ، ويهم مرة أخرى بقتل روساورا Rosaura أول امرأة لاقاها فى حياته ؛ وهكذا يتبين لأبيه سوء خلقه وما سيتعرض له الشعب من الظلم والشقاء إذا ولى الملك بعده ؛ فحينئذ يأمر الملك بأن يخدر مرة أخرى ، ويحمل إلى سجنه الأول ؛ حتى يظن إذا استيقظ أن ما حدث لم يكن إلا حلماً ؛ ولكن الشعب لا يلبث أن يثور مطالباً برفع الظلم عن الأمير المضطهد ، وينتهى بإخراجه من سجنه وتنصيبه على العرش مكان أبيه ، وهكذا يتحقق التكهن الأول ، ويرى باسيليو نفسه ذليلا تحت قدمى ابنه ، ولكن هذا يعفو عنه ، وتتحول أخلاقه إلى السماحة والعدل ، ويقرب إليه روساورا التى أهانها من قبل ثم يتزوجها .

وهذه المسرحية يبدو فيها أثر مجموعة قصص « ألف ليلة وليلة » على الأدب الإسبانى فى هذا العصر ، فهى مأخوذة من قصة الملك الذى رأى رجلا بائساً فقيراً يشكو سوء حاله ، فأمر بأن يعطى مخدراً ، فلما أفاق وجد نفسه فى حال من الأبهة جعلته يتصور أنه ملك ، ثم يأمر

(١) منطقة البشرات Alpujarras الجبلية فى جنوبى إسبانيا هى التى كانت آخر معاقل الثورة الإسلامية ضد المسيحيين بعد سقوط غرناطة ، وقد قام فيها الموريسكيون (المسلمون المتنصرون) بثورات عدة انتهت بطردهم جملة من إسبانيا .


فرانسسكو لوبى فيليت دى ڤيجا كاربو

بإعطائه مخدراً آخر يصحو بعده ، فيرى نفسه فقيراً كما كان (١).

وعلى أية حال فإنه كان لكالديرون من يفضله على جميع من سبقه من الكتاب المسرحيين ، منهم لسنج Lessing من سنة (١٧٢٩ – ١٧٨١) ، والناقد شليجل Schlegel الذى يرى أنه من خير من عالجوا مشكلة الحياة الإنسانية ، ومشكلة الروح بصورة لم تسبق لكاتب من قبله ، وكذلك كان الشاعر الألمانى جوته Goethe من أشد المعجبين بكالديرون والمتحمسين له .

* * *

ويبدو أثر لوبى دى ڤيجا فى أديبين معاصرين له كانا يتبعان أسلوبه فى مسرحهما ، مع احتفاظ كل منهما بخصائصه المميزة ، وهذان الأديبان هما الشاعر المكسيكى رويث دى ألاركون Ruiz de Alarcon ، والإسبانى تيرسو دى مولينا Tirso de Molina .

أما رويث دى ألاركون فقد كان شاعراً مغموراً ، وكان نصيبه من التقدير قليلا ، هذا على الرغم من أن له قطعاً جيدة تكاد تشبه الأدب الحديث إلى حد كبير ، وكانت تغلب عليه نزعة أخلاقية واضحة .

وأما تيرسو دى مولينا من سنة (١٥٨٤ – ١٦٤٨) فقد كان أعرض شهرة ، وأبرز فى مضمار الشعر ، وكان له من الموهبة الفنية ما يجعله فى بعض الأحيان فى مصاف لوبى دى ڤيجا وكالديرون ، غير أن سوء حظه وضعه بين هاتين القمتين فى تاريخ الأدب الإسبانى ؛ مما جعل النسيان يغمره فى أثناء القرن الثامن عشر ، ولكن الوعى الأدبى عاد إلى تقديره اليوم . وهو بلا شك يستحق أن يوضع فى مركز ممتاز فى الصفوف الأولى من المسرحيين الإسبان ، بل إن الناقدة بلانكا دى لوس ريوس[١] Da Blanca de los Rios لا تتردد فى تفضيله على كل من سواه . وإذا كان من أهم شروط المسرحى الممتاز خلق الشخصيات الخالدة وابتكارها ، فلا شك فى أن تيرسو قد وصل إلى القمة بابتكاره شخصية « دون خوان تينوريو » Don Juan Tenorio التى يمكن أن نضعها فى مصاف شخصية ثلستينا Celestina ، و « الدون كيخوته » Don Quijote و « سانتشو Sancho» شخصيتى ثيرفانتس Cervantes الخالدتين ، وشخصيات شكسبير العظمى . وإلى تيرسو يرجع الفخر فى وضع أول مسرحية لاهوتية فى تاريخ

(١) انظر كتاب تاريخ الفكر الأندلسى لجونثالث بالنثيا (ترجمة الدكتور حسين مؤنس) ص ٥٩٤ .

(١) الناقدة الأديبة بلانكا دى لوس ريوس : ولدت فى سنة ١٨٦٢ ، وتوفيت فى العام الماضى ، وهى من خير العارفات بتاريخ إسبانيا الأدبى ، ولها كتب ودراسات منشورة ، من أهمها أبحاث حول تيرسو دى مولينا ، وبعض كتبها ما زال مخطوطا حتى اليوم ، وكانت تهتم اهتماماً خاصا بالمسرح والأدب المسرحى .

الأدب العالمى ، وهى : « مدان لسوء ظنه El Condenado por desconfiado » ، وهى تتناول قصة راهب يداخل الشك قلبه ، ثم يعرض له الشيطان فى صورة ملك يقنعه بأن مصيره سينتهى إلى مصير أحد المجرمين السفاكين ، فيترك حياة الرهبنة قانطاً من رحمة الله ، وينساق فى تيار الجريمة والإثم ، ثم تشاء الظروف أن يقع فى يده هذا المجرم الذى كان الشيطان قد أنذره بارتباط مصيره به ، فيزداد يأسه ، ويوقن صحة النذير ، وينتهى به الأمر إلى أن يموت كافراً آثماً ، على حين يتوب ذلك المجرم ، ويهتدى إلى طريق الخير والإيمان .

وتيرسو دى مولينا بوجه عام لا يقل عن لوبى دى فيجا فى تفسيره المسرحى للتاريخ ، وفى تنوع إنتاجه وخصبه .

* * *

ومن أهم الشخصيات التى كانت تمثل على المسرح الإسبانى فى عصره الذهبى شخصية « الظريف El Gracioso » ، وهو فى الغالب خادم وصديق ومستشار لشخصية البطل ، وهو يمتاز عن شخصية « الثقة Confident» فى المسرح الفرنسى بأنه أكثر منه واقعية وإنسانية وتنوعاً فى مظاهره ، وهو يحمل شيئاً من معانى الجوقة (الكورس) فى المأساة الكلاسيكية ، إذ أنه يمثل الفهم السليم ، وفى كثير من الأحيان هو صورة لما نسميه اليوم « الرأى العام » ، وهو فى أكثر المناسبات رد فعل يخفف من حدة المبالغات التى تتسم بها شخصية سيده .

وشخصية الظريف هذه ليست جديدة كل الجدة على الأدب الإسبانى ؛ فإننا نجد سوابق لها فى شخصية « الراعى » فى المقطوعات الشعرية التى ألفها من قبل « خوان دى إنثينا Juan de la Encina » والتى كان يطلق عليها « أهازيج الرعيان » ، وقد أسلفنا الإشارة إلى هذا الشاعر الذى كانوا يلقبونه بأبى المسرح الإسبانى .

تيرسو دى مولينا

وقد تطورت هذه الشخصية فى مسرحيات لوبى دى رويدا ، فاستبدلت بها شخصية « الغبى » ، وهو كثيراً ما يكون فيها تابعاً ظريفاً أو أمة سوداء أو غجرية أو شخصاً مغروراً كثير الادعاء للشجاعة أو الجمال والقدرة على إغواء النساء ، وتتصف هذه الشخصية عند دى رويدا بالواقعية العميقة ، والحدة اللاذعة ، والنزعة الساخرة ، والمقدرة البارعة على الإضحاك ، والتوفيق فى إجراء الحوار ، وكثرة استعمال الأمثال ، والعبارات الشعبية .

ثم تطورت هذه الشخصية فى مسرحيات لوبى دى ڤيجا ، فأصبحت شخصية « الظريف » محور مسرحياته ومسرحيات جميع المؤلفين بعده ، وهى متأثرة إلى حدما بشخصية « الصعلوك » El Picaro التى أصبحت من مقومات القصة الإسبانية فى ذلك العصر ، وهذه

بدورها مستمدة من شخصية بطل المقامة العربية[1].

على أن هناك اختلافاً فى شخصية هذا « الظريف » بين مسرح لوبى دى ڤيجا ومسرح غيره ؛ فهو عند لوبى أكثر بساطة على الرغم من أنه يوليه من الاهتمام أكثر مما يفعل كالديرون ، أما عند تيرسو دى مولينا فهو أكثر تميزاً بالمكر والدهاء ، وكالديرون دائماً يعمل على جعله نقيضاً للبطل ؛ فهو بضد هذا لا يفرط فى التمسك بالسلوك الشريف المثالى .

ومما هوجدير بالملاحظة أن طرائف هذا « الظريف » وملحه لا توفق دائماً فى الإضحاك ؛ إذ أنها فى كثير من الأحيان حوشية غليظة نابية يتأذى بها ذوقنا الحديث .

وإذا قارنا بين الأدب المسرحى فى إسبانيا فى عصره الذهبى وبينه فى فرنسا وجدنا أن الصراع الذى كان ناشباً فى فرنسا بين قصص الفروسية والكلاسيكية انتهى بانتصار المذهب الكلاسيكى ؛ مما جعل المسرح الفرنسى يتسم بالجمود ، وعدم المرونة ، والبعد عن التطور ؛ مثله فى ذلك كمثل المسرحيات التقليدية القديمة . أما فى إسبانيا فإنه بالرغم من أن نفوذ عصر النهضة كان غالباً بين جمهور المثقفين والطابع الذى وسم به هذا العصر الأدب الإسبانى فى أول الأمر ، فإن الروح الإسبانية الوطنية عادت إلى البروز فى المحيط الأدبى ، وعادت الموضوعات المستوحاة من تاريخ العصور الوسيطة إلى التحكم فى الأداء الأدبى ولا سيما فى الأجيال المتعاقبة بين لوبى دى ڤيجا وكالديرون ومدرستيهما . وهذا ما جعل للأدب الإسبانى شخصية تفرد بها عن غيره من آداب الأمم الأخرى .

وقد حدث شىء شبيه بذلك فى الأدب المسرحى الإنجليزى فى عصر إليزابث (العصر الألياصاباتى) ؛ حتى أصبحت لهذا الأدب أصالة عميقة مميزة له على الرغم من تأثره بعصر النهضة ، وتمكن المسرح الإنجليزى من النمو والتطور فى حرية من أجل ذلك .

وإذا قارنا بين المسرح الإسبانى والمسرح الإنجليزى لهذا العصر وجدنا بينهما قرباً وتشابهاً ؛ فلكل منهما طابع رومانتيكى عاطفى وطنى ، وفى كل منهما حرية فى الحركة وقوة وحياة ، وتحرر من قيود الزمان والمكان ، واستكمال دقيق للحبكة القصصية على نهج واحد تقريباً ؛ كذلك نجد فى المسرحية امتزاج العنصرين التراجيدى والكوميدى امتزاجاً يعد تعبيراً صادقاً عن الحياة التى لا يمكن فصل أحدهما فيها عن الآخر .

على أنه ينبغى أن نبين أن «ظريف» المسرح الإسبانى أقل إفراطاً فى « التمثيلية » من المجانين الكبار الذين يحفل بهم مسرح شكسبير مثلا ؛ إذ هو مزيج بارع غريب من المرح والإثارة العاطفية العنيفة ، ومن البساطة التى تقرب من الغباوة والفلسفة المحكمة العميقة .

ويختلف المسرح الإسبانى عن الإنجليزى فى أن الأخير يهتم بالنوازع النفسية السيكولوجية اهتماماً كبيراً ؛ وذلك لأن ميدانه هو الإنسان وسلوكه وأعماله ؛ أما الإسبانى فاهتمامه الأكبر موجه إلى الحبكة القصصية ، وهو يعمد إلى استثارة اهتمام المتفرج ، ويعمل على استجلاب إعجابه وتصفيقه .

وشىء آخر هو أن مسرح شكسبير مسرح عالمى ، أما المسرح الإسبانى فهو قبل كل شىء وطنى يعكس صورة الحياة الإسبانية فى ذلك العصر فى حرية وصراحة وصدق وبعد عن التكلف .

وأخيراً إذا كان للمسرح الإنجليزى أن يفخر بمسرحيات شكسبير وبمثل العبقرية التى كتب بها شخصية «هملت» فإن للمسرح الإسبانى أن يفخر بمثل شخصية « دون خوان » ذات الشهرة العالمية ، وبمثل مسرحية كالديرون «الحياة حلم La vida es sueno»

(١) انظر منندث بيلايو : أصول القصة الإسبانية M.Menéndez Pelayo, Origenes de la Novela, I, p. 67-68. وانظر كذلك بحث الدكتور أحمد مختار العبادى : مقامة العيد (صورة من صور الحياة الشعبية فى غرناطة — المجلد الثانى من صحيفة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية فى مدريد ، سنة ١٩٥٤ — ص ١٦٥) .

التى فيها من العمق ما هو جدير بنتاج أعلام العبقرية الإنسانية .

وقد كان للمسرح الإسبانى أثر كبير قوى فى المسرح الفرنسى يتجلى فى كبار المؤلفين الفرنسيين من أمثال دوفيلا D'ovilla ، وسيرانو دى برچراك Cyrano de Bergerac ، ومونفلورى Montfleury وكورنى Corneille وسكارون Scarron ، وموليير Molière ، وغيرهم ممن انتفعوا بمسرحيات لوبى دى ڤيجا وروِيث دى ألاركون وكالديرون وسواهم من الكتاب الإسبانيين . وهناك من المؤلفين الإنجليز من ترسموا خطوات كالديرون وتيرسو دى مولينا : مثل شيرلى Shirley ، وويشرلى Wycherley .

المسرح الإسبانى ، استعداده المادى وتطوره

منذ منتصف القرن الخامس عشر كانت المسرحيات الدينية أو الدنيوية تمثل فى داخل قصور النبلاء والعظماء ، غير أنها ظلت تفقد الطابع الدينى ، وتبتعد عنه شيئاً فشيئاً ، ومن مظاهر ذلك أنها لم تعد تمثل فى الأعياد الدينية فقط مثل عيد الميلاد وعيد القيامة ، كما كان الأمر من قبل ، بل أصبحت هذه الحفلات التمثيلية تقام فى الأعياد والمهرجانات الإقليمية وفى الكرنفالات .

ويقول فى ذلك كوتاريلو[1] : « ... كان أهم تطور لحق المسرح هو أن المسرحية نزلت من الدير ، فخرجت إلى الشعب ، وقد تزايدت أهمية المسرحية الدنيوية منذ النصف الأول من القرن السادس عشر ... ولما كانت هذه التمثيليات الأولى بدائية بسيطة فإنها لم تكن محتاجة إلى مناظر (ديكورات) ؛ ولهذا فقد كان من الممكن أداؤها فى بهو أى منزل كبير أو فندق ، أو فى أى فراغ من الأرض يحاط بجدران أو حواجز خشبية ... »

وطبيعى أن تزدهر فى تلك المسارح الشعبية وظيفة « الممثل الهزلى » أو « المهرج » ، وإننا لنرى فى منتصف القرن السادس عشر كثيراً من الفرق الهزلية البدائية تجوب أنحاء إسبانيا عارضة تمثيليات قصيرة بسيطة على النسق الإيطالى ، وقد أشرنا من قبل إلى أن بعض الفرق الإيطالية قد قدمت فعلا إلى إسبانيا حيث كانت تعرض مسرحياتها فيها ، وكان أهمها فرقة مؤلف إيطالى هو ألبرتو جاناسا Alberto Ganassa

وكان يقوم بتمثيل تلك المسرحيات مؤلفوها أنفسهم : فكان الكاتب لوبى دى رويدا مثلا هو الذى يضع المسرحية ، ويقوم بتمثيلها بنفسه ، ولدينا أخبار عن كثيرين غيره كانوا يقومون بذلك .

ولدينا أنباء موثوق بصحتها تدل على وجود مسارح صالحة لعرض أمثال تلك القطع فى جميع مدن إسبانيا : كان فى إشبيلية مسرح دون خوان (سنة ١٥٧٥) ، ومسرح دونيا إلبيرة Dona Elvira (سنة ١٥٧٩) ، وفى بلنسية مسرح أوليفيرا Olivera (بعد سنة ١٥٨٢) وفى برشلونة كان فى سنة ١٥٩٧ مسرح فى المكان الذى يقوم عليه اليوم مسرح El Principal ، وفى مدريد مسرح فى شارع الشمس ، ومسرحان آخران فى شارع الأمير El Principe لا يزال اسم أحدهما يطلق حتى الآن على مسرح من أكبر مسارح مدريد . وقد ظلت هذه المسارح تباشر أداء وظيفتها حتى أول القرن الثامن عشر ؛ إذ بنيت مسارح أخرى جديدة .

ويقول كوتاريلو فى وصف المسرح الإسبانى فى ذلك الوقت :

(١) إميليو كوتاريلو مورى Emilio Cotarelo y Mori من سنة (١٨٦٧–١٩٣٦) ناقد أدبى معروف كان يتولى وظيفة السكرتير العام للمجتمع اللغوى الملكى الإسبانى ، وقد تخصص فى الدراسات المتصلة بتاريخ المسرح ، وقام بإعادة نشر مسرحيات تيرسو دى مولينا ، وقدم لها تقديما جيدا ، وله دراسات عن لوبى دى فيجا ، وكتاب فى تاريخ الفن الغنائى التمثيلى المعروف باسم الثارثويلا Zarzuela ، كما أن له دراسات عن بعض أعلام المسرح الإسبانى فى عصره الذهبى ، وعن كتاب الكوميديا فى القرن الثامن عشر . وأبحاثه فى ميدان النقد الأدبى على جانب عظيم من الأهمية والقيمة لسعة اطلاعه ، وطرافة النتائج التى وصل إليها .

« . . . لما كانت المسرحيات تعرض فى وضح النهار وعلى الضوء الطبيعى فإنه لم تكن هناك حاجة إلى تغطية المسرح من أعلاه ، اللهم إلا سقفاً متحركاً من قماش يحمى النظارة من الشمس والمطر ، وكان هؤلاء يجلسون على مقاعد خشبية ، وكان للسيدات فى آخر المسرح مكان خاص يحجز لهن ؛ إذ كن يجلسن منفصلات عن الرجال . وهناك فراغ فى آخر المسرح مخصص للواقفين على أقدامهم ، مستظلين بسقف من قماش سميك حين تشتد عليهم حرارة الشمس ، أو إذا نزل المطر ، أما إذا كان انهمار المطر من الشدة بحيث لا تحتمله هذه السقوف فلم يكن هناك مفر من تأجيل العرض » .

أما شكل هذا المسرح الذى كان يطلق عليه بالإسبانية اسم Corral (وهو فى اللغة يطلق أصلا على كل مساحة من الأرض غير مسقوفة إلا أنها يحيط بها جدران من كل ناحية) — فقد كان شبيهاً بما هو عليه اليوم ؛ فهو دائرى إلا موضع خشبة المسرح فى نهايته ؛ إذ هى فى خط مستقيم .

وأما المناظر (الديكورات) فقد كانت بسيطة فى أول الأمر : فالجدران لم تكن تزيد على عدة ستائر ، ولم يكن الأثاث يتجاوز مائدة حولها بعض المقاعد ؛ ولكن المسرح تطور بسرعة من هذه الناحية : فى عصر لوبى دى فيجا كانت هناك ستائر كبيرة مزينة بالصور تغطى الجدران ، وكانت الأبسطة والسجاجيد تغطى أرض المسرح ، كما وضعت أيضاً مقاعد ومكاتب وضروب أخرى من الأثاث القيم فى كل مكان من المسرح ، كل ذلك نستنتجه مما يرد فى مسرحيات لوبى دى ڤيجا مما يقتضيه استعداد المسرح .

كذلك نعرف أنه منذ سنة ١٦٠٨ على وجه التحديد كانت هناك اثنتا عشرة فرقة مسرحية حقيقية كاملة مخول لها حق العمل من قبل « مجلس قشتالة El Consejo de Castilla » ، وهو يقابل المجلس النيابى فى هذه الأيام . وقد كانت هذه الفرق تتناوب العرض على مسارح المدن المختلفة ، وإلى جانب هذه الفرق الكبيرة كانت هناك أخرى صغيرة تباشر العمل على مسارح المدن الثانوية والقرى ، وقد أطلعنا الكاتب أجوستين دى روخاس Agustin de Rojas فى كتابه « رحلة ممتعة Viaja entretenido » الذى ألفه سنة ١٦٠٣ — على حقائق طريفة عن المسارح الإسبانية فى أول القرن السابع عشر ؛ فهو يميز بين ثمانية أنواع للفرقة المسرحية تتفاوت بحسب عدد الممثلين الذين تتألف منهم :

فأولها ما يقوم على ممثل واحد كان يلقى على مسامع الجمهور بمفرده قطعا أو (مونولوجات) ، وكان يتنقل من قرية إلى قرية ؛ ومنها ما كان يتألف من ممثلين اثنين ، ومنها ما يتألف من ثلاثة رجال أو أربعة وصبى كانوا يسندون إليه الأدوار النسائية ، ومنها ما يقوم بالتمثيل فيه خمسة رجال وامرأة مغنية . ومما يجدر بالملاحظة فى هذه المناسبة أنه حتى عام ١٥٨٧ لم يكن على المسرح الإسبانى ممثلات من النساء بشكل منتظم معتاد ، ولو أنه لم تخل المسارح قبل ذلك بنحو نصف قرن من أدوار تسند إلى بعضهن ، ولكن ظهورهن كان بشكل فردى غير دائم ولا منتظم . ومن هذه المسرحيات ما كان يقوم بتمثيله خمسة أو ستة من الرجال وامرأة وصبى .

ثم أخيراً هناك الفرق الكبيرة التى يطلق عليها اسم Compania ، وهى تتألف من ستة عشر ممثلا رئيسياً وأربعة عشر من الممثلين الثانويين .

ومن أشهر ممثلى القرن السادس عشر نافارو الطليطلى Navarro de Toledo الذى اشتهر بتمثيل أدوار الحلف الجبان المكثر من الادعاء والتظاهر بالبطولة .

أما الحفلات المسرحية فكانت تقدم على النسق التالى : تبدأ بتقديم قصير يلقيه أحد الممثلين يمهد به لموضوع المسرحية ، وتبدأ بعد ذلك التمثيلية نفسها

مقسمة إلى فصول ثلاثة ، وكان هذا التقسيم تقليداً واجباً لم يتغير منذ أن استقر عليه مسرح لوبى دى ڤيجا ، وبين الفصلين الأول والثانى تعرض تمثيلية هزلية قصيرة من فصل واحد تتناول موضوعاً شعبيا ، وتسمى هذه بالـ Entremés ، (أى الحشو) ، وبين الثانى والثالث تقدم أغنية مرحة .

وكانت الحفلة التمثيلية تستغرق نحو ساعتين ونصف الساعة ، وكانت تبدأ فى الساعة الثالثة شتاء وفى الرابعة صيفاً ،

ولم تكن المسرحية الكوميدية تعرض أكثر من ثمانية أيام إذا كانت جيدة ناجحة ، أما إذا كانت متوسطة فإنها تعرض يومين أو ثلاثة أيام ؛ وهذا هو ما يفسر لنا وفرة الإنتاج المسرحى وقلة الجيد منه على وجه العموم .

ولم يكن لواضع المسرحية فى تلك الأيام حقوق محفوظة ، بل إنه كان يكتفى ببيع مسرحيته لمدير الفرقة أو صاحبها (وكان يسمى « المؤلف » حينئذ) بمبلغ يتردد بين ٦٠٠ و ٨٠٠ ريال ؛ وبهذا يصبح لصاحب الفرقة مطلق الحق فى التصرف فيها . وإذا لقيت المسرحية رواجاً وإقبالا فكثيراً ما كان يقوم بطبعها مع، إحدى عشرة مسرحية أخرى فى كتاب يسمى « مجموعة من المسرحيات الشهيرة » . ومن الممكن أن نتصور ما كانت عليه الطباعة من العيوب ووجوه النقص فى تلك العصور .

* * *

على أن الفن المسرحى لم يكن مرضيا عنه من قبل الجميع ؛ فقد تعرض لحملات عنيفة من جانب « الأخلاقيين » المتشددين ممن كانوا يتصفون بالرجعية والجمود ، وأمثال هؤلاء لا يكاد يخلو منهم زمان ولا مكان ؛ إذ كانوا يعتبرون المسرح ضرباً من العبث واللهو مفسداً للخلق ، داعية إلى التحلل والمجون ، بل إن هؤلاء استطاعوا فى كثير من المناسبات أن يحرموا تمثيل بعض المسرحيات ، فضلا عن أنها كانت تمنع خلال أيام الحداد عند وفاة الملوك . وقد احتفظت لنا المراجع الأدبية بكثير من المجادلات حول التمثيل المسرحى : أحلال هو أم حرام ؟ وقد جمع « كوتاريلو » كثيراً من الآراء المتضاربة فى ذلك ، وهذا هو ما يفسر لنا ضياع كثير من المسرحيات ، وندرة ما احتفظ لنا به منها خلال هذه الفترة .

ومن الغريب أننا نجد أمثال هذه الحملات « الرجعية » على الفن المسرحى على الرغم من أن كثيراً من المسرحيات كان يخصص دخلها لإعانة المستشفيات وغيرها من المؤسسات العاملة سبيل البر والإحسان .



صراع من أجل الحقيقة

فيلم «عطيل» لسرجى يوتكيفتش

بقلم جورج سادول * ترجمة الأستاذ محمد خليل فهمى

فى ربيع عام ١٩٥٦ ، نال فيلم « عطيل » للمخرج « سرجى يوتكيفتش » Serge Youtkevitch الجائزة الأولى فى مهرجان السينما بمدينة « كان » ، وها هو ذا يأتى إلى فرنسا لتعرضه دور السينما فيها ، بعد ما لقيه من إقبال عظيم ونجاح كبير فى إنجلترا وبلاد أخرى كثيرة [1] .

وقل أن نجد فى السينمائيين الأجانب من لاقى فى فرنسا شهرة كتلك التى صادفها « سرجى يوتكيفتش » الذى يقال إنه أكثر المخرجين السوفييت تشبعاً بالطابع الباريسى ؛ حتى إن رجل الشارع فى فرنسا قد ألف صورة هذا الرجل بطلعته الفنية ، وابتسامته المشرقة ، وعينيه الزرقاوين اللتين تشعان ذكاء ويقظة ؛ ولا غرو ؛ فقد حضر « يوتكيفتش » جميع المهرجانات التى أقيمت بمدينة « كان » تقريباً ، حضرها إما كعضو فى هيئة التحكيم ، وإما كفائز بإحدى جوائزها الفنية ، كما عرفه آلاف الناس فى « باريس » و « نيس » و « مرسيليا » ، ودوّت أكفهم بالتصفيق له بعد أن حدثهم عن فنه ، فن السينما ، بلغة فرنسية سليمة غاية فى الوضوح والصفاء . وهو إلى ذلك ، صديق للرسام « پيكاسو » ، ولكتاب وشعراء مثل « چان كوكتو » و « لويس آراجون » ، ولعدد كبير من أشهر مخرجينا السينمائيين . وقل أن نجد فرنسيا (سواء كان من رجال السينما أم لم يكن) ممن طرقوا بابه ، إلا وجد منه لقاء أخويا خالصا ، وحفاوة بالغة ، فى منزله المزدانة حجراته بلوحات « پيكاسو » و « ليجيه » و « ماتيس » .

ومن الأمور المتناقضة التى تدعو إلى العجب ، أن يكون اشتهار الرجل فى فرنسا بنفسه أكثر من اشتهاره فيها بأعماله ؛ ذلك أن أفلامه ، منذ بدايتها ، قد ابتليت ، وما تزال ، « بطالع منحوس » لا يمت بصلة إلى قيمتها السينمائية ؛ فعند ما قدم « سرجى يوتكيفتش » إلى فرنسا لأول مرة فى عام ١٩٣٢ ، ولما يبلغ الثلاثين من عمره بعد ، تصدت له الرقابة ومنعته من عرض فيلم « جبال الذهب » الذى أعده وأحضره معه ؛ غير أن « يوتكيفتش » عقد عزمه على عرض فيلمه ، بالرغم من كل العقبات ، فقضى أياما كثيرة يعمل فى نسخة الفيلم تقطيعاً واستئصالا للكثير من أجزائها إرضاء للرقابة ، وكان يعاونه فى ذلك صحفى شاب اسمه « مارسيل كارنيه » ، ولكن رجال البوليس لم يكفهم هذا التقطيع ، فقاموا — بعد انتهاء العرض الأول الذى كان أشبه بعرض أقيم خفية — بمنع أى عرض للفيلم وإن كان فى مجال خاص .

وقد ظل هذا الفيلم مجهولا لدى الجمهور الفرنسى ، على حين لقى فى روسيا أوسع إقبال وأعظم نجاح . وأذكر أننى اضطررت إلى الوقوف فى الصف ساعات طويلة قبل أن تتاح لى مشاهدته فى « موسكو » ، وكان يعرض فى الدار الصغيرة التى فى « ميدان المسرح » ، حيث يجرى العرض ، منذ عام ١٩٤٠ ، بطريقة الـ « Stereo-Kino » (وهى السينما المجسمة التى ترى بغير « نظارة ») . وما زلت

---

* Georges Sadoul : من كبار مؤرخى السينما ، وهو أستاذ بمعهد الدراسات السينمائية العليا بفرنسا ، ومعهد علم الأفلام التابع لجامعة باريس .

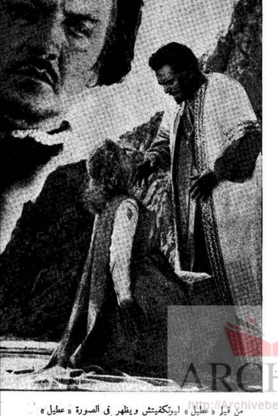
(١) عرض هذا الفيلم فى القاهرة خلال شهرى فبراير ومارس .

أحس تأثير تلك الموهبة الجديدة ماثلاً أمام ناظرى قويا أخاذا ، على حين ترن فى أذنى أصداء لحن « الأكرديون » بموسيقاه الحزينة الحالمة ، وقد وضعها لفيلم « جبال الذهب » مؤلف موسيقى كان إذ ذاك حديث عهد بالعمل فى ميدان السينما ، وهو « ديمترى شوستاكوڤتش » الذى كان رجلا مغموراً لا يعرف أحد عنه شيئاً خارج الاتحاد السوڤييتى ، مثله فى ذلك مثل « يوتكيڤتش » فى تلك الأيام

* * *

ولد « سرجى يوتكيڤتش » عام ١٩٠٤ ، وحين قامت الثورة البلشفية كان صبيا لم يشب عن الطوق ؛ فلما كبر وصار فتى تحمس للعهد الجديد وللآفاق الواسعة التى فتحها هذا العهد للفنانين ، فبدأ اهتمامه بالمسرح كمخرج و « مصمم للمناظر » ، وما فتئ حتى اليوم يزاول هذا اللون من النشاط . وإننى لأذكر أنه منذ سنتين ، حينما كنت بموسكو ، ذهبت إلى مشاهدة مسرحية « البقة » la Punaise لمايا كوڤسكى ،وكانت تعرض وقتئذ بمسرح السخرية والنقد Théâtre de la Satire وصادف أنى جلست فى ذلك اليوم إلى جوار « چان پول سارتر» ، فرأيته متحمسا للإخراج العصرى الحديث الذى امتازت به هذه المسرحية ، شديد الإعجاب به ؛ وبعد ذلك ، علمت أن « يوتكيڤتش » هو الذى قام بإعداد المناظر وتصميم الأزياء .

لقد كان الفتى « يوتكيڤتش » — وهو فى السادسة عشرة من عمره أو ربما السابعة عشرة — جالسا ذات يوم فى حجرة الانتظار بأحد المسارح ، وبين يديه بعض ما عمله من صور ورسوم ، فتجاذب أطراف الحديث هو ومصمم آخر للمناظر يكبره بست سنوات أو سبع ، صادفه فى الحجرة نفسها ، ولم يكن ذلك الشاب سوى « سرجى ميخايلڤيتش أيزنشتين » S. M. Eisenstein ، وقد كان لشخصيته القوية فى نفس « يوتكيڤتش » تأثير عميق لم



من فيلم « عطيل » ليوتكفيتش ويظهر فى الصورة « عطيل » (تمثيل سرجى بوندارتشوك) و « ديديمونا » (تمثيل إرينا سكوبتزيڤا) ، ويظهر فى أعلى الصورة الممثل « أندريه پوپوف » الذى يقوم بدور « ياجو »

ينسه طوال عمله مصمماً للمناظر ، ومخرجاً مسرحياً ، وأخيراً ، مخرجاً سينمائيا .

ومع ذلك ، فإن « يوتكيڤتش » لم ينضم إلى الجمعية الصغيرة التى عقدها « سرجى أيزنشتين » مع « آليكسندروف » و « إدوار تيسه » ، ولكنه انضم إلى « جمع » آخر لم يبلغ أحد من أفراده العشرين من عمره ، وقد عرف هذا « الجمع » باسم « F.E.K.S. » أى « مصنع الممثل الخارج على العرف والأصول » ؛ وراح « يوتكيڤتش » ، ومعه صديقاه « كوزينتزيف » Kozintzev و « تروبرج » Trauberg يروجون تعاليمهم التى تقضى بأن الممثلين والمسرح التقليدى

رجعيان إلى أقصى حدود « الرجعية » ، وأنه ليس هناك ما هو « ثوري » حقا سوى « السيرك » و « الموزيك هول» Music-hall و « المهرجين » .

ولم تتح لى مشاهدة فيلم « مغامرات أوكتوبين » الذى ارتجله فتيان الا « F.E.K.S » ، غير أن صوره التى يظهر فيها الخطباء ممتطين المداخن ، والإبل مرتدية القبعات الحريرية العالية — بدت لى قريبة الشبه بصور فيلم من الأفلام المبتكرة كان يتولى إنتاجه فى الفترة نفسها ، بباريس ، سينمائى آخر حديث السن كان فى طليعة السينمائيين المبتكرين السباقين ، وهو فيلم « الاستراحة » Entracte للمخرج « رينيه كلير » "René Clair" .

وما لبث « كوزينتزيف » و « تروبرج » أن برزا واسترعيا إليهما الأنظار بفيلم « المعطف » (عن جوجول) ثم بفيلم « الثلوج المخضبة بالدماء » (أو « الاتحاد فى سبيل القضية الكبرى ») ، وفيلم « بابل الجديدة » ، أما « سرجى يوتكيفتش » الذي كان يصغر زميليه ببضع سنوات ، فقد استهل العمل فى ميدان الإخراج وهو فى الرابعة والعشرين ، بفيلم عنوانه « الدانتلة » (الذي لم يعرض فى فرنسا) ، وهو من الأفلام الروسية الصامتة (النادرة نسبيا) التى لم تتعرض لأعمال البطولة فى الصراع بين القيصرية والثورة ، وإنما صورت الحياة اليومية فى الجمهورية السوفييتية الفتية قبيل البدء بالمشروعات الأولى « للسنوات الخمس » .

ولقد نحا « يوتكيفتش » النحو نفسه عام ١٩٣٢ ؛ إذ اختار الحياة السوفييتية فى عهده ، مادة لفيلم "Contre-Plan" (أو « العار ») الذي وضع قصته ، وتولى إخراجه بمعاونة « إرملر » "Ermler" ؛ ولم يستعن المخرجان فى كتابة « السيناريو » بالكاتب « د . ديليا » "D. Delia" فحسب ، بل عمدا إلى نفر من العمال التابعين لعدة مصانع بمدينة « لينينجراد » ، فشاوراهم طويلا حول أشخاص قصتهما وأبطالها . وقد لقى فيلم « العار » هذا النجاح العظيم الذى لقيه من قبل فيلم « جبال الذهب » ، فأذاع شهرة مخرجيه الشابين ، وجعلهما فى طليعة السينمائيين المبرزين ؛ ويعتبر كلاهما اليوم من أعظم الأحياء وأنبغهم فى الاتحاد السوفييتى .

وبعد مضى سنوات قليلة ، حقق « يوتكيفتش » نصرا باهراً جديداً بإخراجه فيلم « الرجل ذو البندقية » (١٩٣٨) ، وقد اقتبس موضوعه عن مسرحية مشهورة للكاتب « بوجودين » "Pogodine" ، ولم يقدر لى أن أشهد هذا الفيلم إلا بعد مضى خمسة عشر عاماً من ظهوره ؛ ذلك أن الرقابة (وهى التى حالت كذلك دون عرض فيلم « جبال الذهب ») ، ومن بعد ذلك الحرب العالمية الثانية — قد أخرتا عرضه فى فرنسا .

هذا ، وقد صار ينظر إلى ذلك الفيلم اليوم على أنه من الأفلام الكلاسيكية ، وهو ما زال يثير إعجاب المولعين بالسينما وعشاقها ممن اعتادوا التردد على « المركز القومى الفرنسى للأفلام » بباريس ، حيث يعرض هذا الفيلم بين الفينة والفينة .

ويمتاز فيلم « الرجل ذو البندقية » هذا بتبسطه وبعده عن التعقيد فلقد اتبع « يوتكيفتش » فى إخراجه أسلوبا مباشرا واضحا ، لا يعدو أن يكون أسلوبا سينمائيا فى جوهره قبل كل شيء . أما الجو « الدرامى » بمدينة « سمولنى » "Smolny" ، فى أشد اللحظات توتراً إبان ثورة أكتوبر — فقد بلغ « يوتكيفتش » حد الكمال فى إعادة خلقه وتصويره ، وذلك لتوخيه الاعتدال ، وتفاديه من جميع المؤثرات المغالى فيها .

وما زلت أجهل حتى اليوم فيلم « جاكوب سفيردلوف » "Jacob Sverdlov" الذى تدور أحداثه فى الحقبة الثورية نفسها ، ولكنى سمعت ، من ناحية أخرى ، أطيب الإطراء والثناء عن فيلم « الجندى الشجاع شفيك فى مغامراته الجديدة » ، وهو فيلم اقتبس « يوتكيفتش » موضوعه عن قصص « هازيك » "Hasek"

فى كثير من التصرف ، وقد أنتج هذا الفيلم فى آسية الوسطى خلال الحرب العالمية الثانية ، وذلك فى « الأستديوهات » المؤقتة التى اضطر « يوتكيفتش » وبعض زملائه السينمائيين ، إلى إقامتها فى مدينة « آلما آتا » بما أتيح لهم من إمكانيات بدائية وموارد محدودة ، بيد أن هذا الفيلم جاء أبعد ما يكون عن عمل فنى ارتجل تحت حكم الظروف ، أو أنتج فى صعوبة من الإمكانيات ؛ فإن « مارسيل مارتان » الذى يرى فى هذا الفيلم آثاراً لتعاليم مدرسة الـ « F.E.K.S » ونظرياتها القديمة — كتب فى مجلة « سينما ٥٦ » "Cinéma 56" يشبهه بلوحة خطتها ريشة الرسام الكاريكاتورى « دومييه » "Doumier" ، وراجعها وحوّر خطوطها الكاتب « فرانز كافكا » "Franz Kafka"

وإن كنت كذلك أجهل الفيلم الإخبارى الكبير الذى أنتجه « يوتكيفتش » بمعاونة « آرنستام » "Arnstam" فى تركيا قبل الحرب — لا يفوتنى أن أشير إلى فيلم ما زالت روعته ماثلة فى ذهنى ، وهو فيلم « فرنسا المحررة » الذى جاءنا عام ١٩٤٥ ، وفيه يرسم « يوتكيفتش » صورة لمقاومة الفرنسيين إبان احتلال النازى .

أما فهم « يوتكيفتش » لفرنسا ولمناظرها الطبيعية ، ذلك الفهم الذى يتجلى فى اصطفاء اللقطات المثلى وحسن اختيارها — فقل أن رأيت فهماً يتجلى بمثل هذا الحس العميق ، وتلك البراعة الفنية اللذين لم أجدهما حتى فيما أخرج من الأفلام فى فرنسا نفسها .

وعند ما وضعت الحرب العالمية أوزارها ، عبر « يوتكيفتش » عن فرحته بعودة السلام بفيلم إخبارى كبير يصور النشاط الرياضى فى الاتحاد السوفييتى ، فعاد هذا الفيلم على مخرجه بإحدى الجوائز فى المهرجان السينمائى الذى أقيم بمدينة « كان » عام ١٩٤٦ ، ثم عقب ذلك فترة بدا فيها « يوتكيفتش » وكأنه قد توقف عن الإخراج السينمائى شأنه فى ذلك شأن الكثيرين غيره من السينمائيين السوفييت فى الفترة نفسها ، ومرد هذه الظاهرة إلى سياسة مزعومة هدفها الجودة ، قامت فى الاتحاد السوفييتى تنادى بالكف

لقطة من فيلم « عطيل » ليوتكيفتش ، « ان حزن عطيل واكتئابه يفوقان فى حدتهما تعطشه إلى الثأر والانتقام »

عن إخراج الأفلام العادية ، وقصر الإنتاج السينمائى على الآيات الفنية الجبارة فحسب ، فكانت مشروعات الأفلام تمر خلال مراحل طويلة من البحث والتمحيص قد تمتد أحياناً سنين طويلة ؛ ومع ذلك ، فلم يكن أفضل تلك المشروعات ولا أجدرها هو الذى يفوز دائماً برضا المسئولين ، فيكتب له التنفيذ !

وفى عام ١٩٥٠ ، اقتضاه تسجيل المناظر الخارجية لفيلم "Prjevalsky" — الذى لم تتح لى مشاهدته بعد — أن يسافر إلى الصين ، أما فيلم « إسكندر بك » "Skander Beg" الذى استحق إحدى الجوائز بمهرجان « كان » ، فقد سجلت بعض من مناظره فى ألبانيا عام

١٩٥٣ ، هذا ، ويقوم « يوتكيفتش » الآن بإنجاز فيلم عنوانه : « ثلاث قصص عن لينين » .

* * *

ولقد ظلت فكرة فيلم « عطيل » تراود « يوتكيفتش » قرابة عشرين عاماً ؛ فقد ساقته المصادفات إلى مشاهدة تراجيدية « شيكسبير » هذه فى مسرح إقليمى ، وكان الممثلون القائمون على أدائها غير كفاة ، كما كان إخراجها ضعيفاً ؛ فأثارت اهتمامه البالغ واقعية ذلك الموضوع القديم الذي ما زال محتفظاً بقدرته فى الاستحواذ على مشاعر النظارة ، وامتلاك حواسهم وتفكيرهم ، وقد كتب « يوتكيفتش » ، عام ١٩٣٨ ، يقول فى ذلك :

« عند ما حاولت أن أحلل تأثر النظارة فى المجتمع السوفييتى وطبيعة انفعالاتهم ، بدا لى الجواب عن ذلك فى أن المشكلة الجوهرية فى هذه التراجيدية إنما تكمن فى الصراع المؤثر من أجل الحقيقة ؛ فهذا الصراع الحاد المضطرم ، وهذه الحملة على الكذب والتضليل ، هما اللذان كانا يؤثران بوجه خاص فى نفس الجمهور الذي راح يتابع بأنفاس لاهثة العراك المحتدم بين « عطيل » و « ياجو » ، وكان مجرى الأحداث واطرادها (فى هذه التراجيدية) يكشف له كيف يعمل الغدر والأيمان الباطلة عملهما ! »

وحين أدرك « يوتكيفتش » طبيعة هذا الانفعال على حقيقته ، أبى على نفسه أن ينظر إلى أبطال هذه التراجيدية ، وبخاصة « عطيل » ، نظرة سطحية ساذجة يعوزها العمق والحساسية الصادقة .

أما فى فيلم « عطيل » الذى أخرجه « أورسون ويلز » فلو قدر لنا اختراق الحجب الزخرفية الكثيفة التى تحجب الناس وما فى قلوبهم ، واستطعنا أن نعى معانى الكلام وسط الأصوات الصاخبة ، وحذلقة المتحدثين ، وتفهيق الخطباء — لبدا لنا « عطيل » قائدا عسكريا اعتقد ، لغباوته ، خيانة زوجه بسبب تقرير تقدم إليه به ياوره . وأيضاً ، فإن ما يعتمل فى دخيلة « عطيل » من رد فعل ، هو ما يعتمل فى دخيلة إنسان بدائى يقتل الزوجة التى خانته عملا بشريعة الغاب أو سنة القبيلة . أما « ياجو » الذى أتاح له « أورسون ويلز » أن يبدى فى غمزاته وأقواله كل ما يكفل انحياز الجمهور إليه ، فهو الشخص الوحيد الذى يمتاز فى هذا الفيلم بالذكاء ؛ (ذلك أن « دسديمونة » ، كما يصورها « أورسون ويلز » ، ليس لشخصيتها من القوة والتماسك أكثر مما لورقة من أوراق « النشاف » الواهنة) ؛ كما أن « عطيل » لا يعدو أن يكون دمية طيعة يحرك الخائن خيوطها .

ولو نفذنا بنظرنا إلى ما وراء العبارات الطنانة المنمقة ، والمؤثرات الصوتية ذات الأصداء «الراديوفونية» ، والعواصف الصاخبة ، والمرايا ، والانعكاسات المنكسرة — لوجدنا أن التراجيدية — كما يظهرها « أورسون ويلز » — قد تحولت إلى مسرحية للأراجوز .

* * *

وقد أشار « يوتكيفتش » إلى المقالة التى كتبها عام ١٩٣٨ ، فكتب فى صحيفة « الآداب الفرنسية » ، العدد ٦١٧ الصادر فى مايو ١٩٥٦ ، يقول : إنه بعد مضى عشرين عاماً ، ما زال تصوره الفلسفى وتحليله للأشخاص على ما كانا عليه ولم يتبدلا فيما يختص بإخراجه لفيلم « عطيل » ؛ وإذن ، فإن هذا النص القديم ذو أهمية بالغة لتفهم شخصية البطل .

فعطيل ، كما يظهره فيلم « يوتكيفتش » ، أبعد ما يكون عن مجرد إنسانى بدائى شرس الطباع ، محدود الأفق وإذا قورن بأهل عصره أو عصر « شيكسبير » ، فإنه يبدو « إنساناً صادقاً شريفاً حاد العاطفة ، يتغلب على بلبلة الأفكار فى القرون الوسطى ، باحثا فى صراعه عن المثل الأعلى للإنسانية . . . وهو لا يعد نفسه قائدا مرتزقا ، بل رجلا يتطلع إلى بناء عالم جديد . . . وليس للناحية العاطفية الحادة فى شخصيته ما يبرر وجودها فى الدماء الإفريقية التى تجرى فى عروقه ، ولا فى رغبته فى تملك « دسديمونة » والاستئثار بها . وإن التفهم الصحيح

لمسرحية « عطيل » والتجاوب الحق معها (ومع مؤلفها) ، يقتضياننا النظر إليها كصراع من أجل الجمال والتوافق ، لا على أنها مجرد عذاب رجل انتهك عرضه وغرر به مما يحط من هذا الصراع وينتقص من روعته . . . وقد كان الشاعر « پوشكين » يقول : « إن « عطيل » ليس متشككا سيئ الظن بطبعه ، وإنما هو سليم الطوية ، طيب القلب » . كما يقول الممثل « تومازو سالڤينى » : « إن حزن عطيل واكتئابه يفوقان فى حدتهما تعطشه إلى الثأر والانتقام » . . . ذلك أن تراجيدية « عطيل » ليست مأساة تصور الحب والانتقام فحسب ، بل هى أيضاً مأساة تصور العهد المنقوض والثقة المفقودة . . . فإن تلك الثقة هى التى آتت « عطيل » العزيمة على القيام بما يسميه هو « عدالة » ، لا « جريمة » . . . فهو لم يقدم على قتل « دسدمونة » لأنها خائنة ، بل لأنها حطمت فى روحه أعز شىء لديه . . . وتبلغ الفجيعة ذروتها عند ما يكتشف « عطيل » وقيعة « ياجو » به . . . وقد كان يرى فيه صديقاً مخلصاً » .

وربما كان استشهادي هذا مسهبا إلى حد ما ، غير أنى أجملت به نصا غنى المعانى ، متنوع الأفكار ، أحيل إليه قرائى .

هذا ، ومن الجائز أن ترتسم فى الأذهان صورة أخرى لمدلول هذه التراجيدية ؛ إذ أن من خصائص العباقرة من الكتاب الأفذاذ ، كشيكسپير ، أن أبطالهم يتسمون بكيان له من التركيب والتعقيد مثل ما لجسم الإنسان ، يخفيه إهاب مبسط لا تنافر فيه . ولما كان هؤلاء الأبطال ذوى كيان مركب ، لم يكن هناك بدّ من أن تكون لهم شخصيات متعددة . وتبعاً لاختلاف العصور والأمزجة ، راح الممثلون والمخرجون يركزون أنظارهم ويسلطون أضواءهم على هذا السطح أو ذاك الوجه الذي يبدو لهم من هذه الجواهر الخالدة ، التى تتخذ فى كل مرة مظهرا مغايرا ، وصورة جديدة .

غير أن تفكير « يوتكيڤتش » وتأمله الناضج قد



« عطيل » كما يبدو فى فيلم « يوتكيفتش » ، إنه لم يقتل « دسدمونة » لأنها خائنة ، بل لأنها حطمت فى روحه أعز شىء لديه . . .

جعلاه ، فى اعتقادى ، ينظر إلى « عطيل » بأقصى ما يمكن من أمانة وحرص على الحقيقة . ولو نظرنا إلى ما أخرج للسينما من آثار « شيكسپير » — وهو وافر غزير ، يتضمن كثيراً من الأعمال الفنية القيمة — لوجدنا أن فيلم « عطيل » هذا جدير بأن يتبوأ المكانة الأولى ، يشاركه فى ذلك فيلم « ماكبث » للمخرج اليابانى « كوروساوا » "Korosawa" (وإن لم يك هناك تعليل معقول لتبرير ما قوبل به هذا الفيلم من ازدراء المحكمين وتسفيه الناقدين ، فى آخر مهرجان سينمائى أقيم بمدينة « البندقية ») .

والجمهور الإنجليزى ، الذى لا يباريه جمهور آخر فى معرفة آثار « شيكسپير » وتذوقها ، لم تتح له بعد

مشاهدة فيلم « ماكبث » هذا ؛ غير أنه أبغض فيلم « هاملت » الذى تولى إخراجه « لورانس أوليفييه » ، وقابله بفتور على العكس من فيلم « عطيل » ليوتكيفتش الذى حظى بإقباله الشديد وحماسته العظيمة ؛ ولهذا الحكم قيمته ؛ ذلك لأن الإنجليز الذين ألفت أسماعهم لغة العصر « الإليزابيثى » مع ما لها من جمال ، لم يكن فى مقدورهم — فحسب — أن يكونوا أكثر تقديراً من الجمهور الفرنسى للروعة التى احتواها النص الروسى الذى اشترك فى وضعه « بوريس پاستيرناك » والشاعرة « أنّا ردلوفا » ؛ بل إنهم أيضاً استطاعوا أن يلمسوا أكثر من غيرهم الدقة والأمانة التى روعيت فى تصوير الأبطال ، ولا سيما أن هذا التصوير كان أكثر اتجاها إلى إبراز نبل البطل وسمو نفسه ، منه إلى إظهار غيرته العمياء ورعونته الحمقاء .

* * *

وقد كان على « يوتكيفتش » أن يواجه مشكلات عويصة أثارها إخراج الفيلم وتصوير مناظره ؛ فإن مدينة البندقية ، كما يظهرها الفيلم ، تبدو متأثرة بالطابع « السلافى » . أما « القناة الكبرى» التى تشق المدينة ، فقد صورها الفيلم مختلفة كل الاختلاف عن التجهم العابس الذى تتسم به الأنهار فى بلاد الشمال الباردة ؛ فهذه التراجيدية ، وإن كانت قد كتبت فى جو لندن المكفهر الملبد بالضباب ، يسودها دفء الأصقاع الجنوبية المطلة على البحر الأبيض المتوسط ، ويبدو أن « أورسون ويلز » كان مقدراً لهذه الحقيقة عند ما قرر أن يسجل مناظر فيلمه « عطيل » فى إيطاليا وبلاد المغرب ؛ بيد أن أشباح السينما الألمانية القديمة كانت لا تزال تسيطر على خياله ، ولهذا جاءت مشاهد فيلمه أقرب فى طابعها إلى صور قاتمة مضطربة يعوزها الوضوح والتعبير عن الحياة البشرية فى صدق وواقعية . أما المناظر التى سجلها فى مدينة « أغادير » بالمغرب فكأننا بها صور من قلعة « النبلونج » *

وفى فيلم « عطيل » ليوتكيفتش ، نجد مناظر « الأستديو » الداخلية ممتازة فى جملتها ؛ وأما المناظر الخارجية الطبيعية ، فإنها تبذها روعة ، وتفوقها جمالا . وأحداث هذه التراجيدية تدور ثلاثة أرباعها فى العراء ، وقد قام « يوتكيفتش » بتسجيلها فى المنطقة المحيطة بمدينة « يالتا » بشبه جزيرة القرم ، وهى فى الواقع أقرب من ميناء « مرسيليا » إلى مدينة « فاماجوستا » بجزيرة قبرص (حيث تجرى آخر أحداث هذه التراجيدية) . وإن جو منطقة البحر الأبيض المتوسط الممتاز بالدفء والصفاء الذى نحسه فى جزيرة قبرص ، أو فى مدينتى « تريستا » و « نيس » ، أو فى شبه جزيرة القرم — هو الجو الذى يسود تلك المشاهد التى تغشى فيها ظلمات الشك النفوس الحبيبة لتعكر صفوها ؛ فتبدو زرقة السماء ممتزجة باللون الذهبى للصخور الجيرية ، والبياض الناصع للتماثيل والصروح الرخامية .

وفى عام ١٩٣٨ ، كتب « يوتكيفتش » يقول : « إن قلعة « فاماجوستا » ، كما تروى الأساطير ، قد شيدت من أنقاض معبد « أفروديت » ومخلفاته ، ومن ثم ، فحرى بمن يقوم بإعداد المناظر أن يدخل فى اعتباره المؤثرات التاريخية على اختلاف طابعها . . . من الطابع الإغريقى والشرقى ، إلى طابع العصور الوسطى وعصر « الرينسانس » . غير أن « يوتكيفتش » وُفق فى الاهتداء إلى قلعته المنشودة من غير حاجة إلى « مصمم للمناظر » ؛ إذ وجد ضالته فى قلعة أثرية حقيقية مطابقة للصورة التى كان يتخيلها ، وجدها على مقربة من البحر الأسود ، وفى بقعة تأثرت بأكثر من حضارة أصيلة متباينة ، مثلها فى ذلك مثل « عطيل » نفسه .

ولم يحتج الأمر إلا إلى بعض الرماح ، وبعض الجند المسلحين يوزعون فى مهارة وحسن تنسيق ، لملء هذا الحصن الفسيح الموحش ، بحياة نشيطة عارمة زاخرة ؛ أما « ممرات هذا الحصن المتعرجة ودروبه الملتوية » ، فقد

* حلقة « النبلونجن » هى الملحمة الجرمانية الكبرى ، وفيها ظلام الشمال ، وتجهم أحراجه وغاباته .

كانت تصلح لتنفيذ « أغراض « ياجو » وتدبيراته الجهنمية » إذا اقتضت الحال .

* * *

وفى مثل هذا الفيلم ، الذى احتفظ مخرجه بمعظم النص الأصلى لشيكسبير ، وأبقى جوهره كاملا فيما عدا تعديلات طفيفة ، نجد أداء الممثلين يتخذ أهمية بالغة ، ولقد أخذت على الممثلة المبتدئة « إيرينا سكوبتزيڤا » "Irena Skobtzeva" عدم كفايتها وضعف تعبيرها ؛ فهى ، وإن كانت تجد ما يشفع لها فى شبابها النضير وحسنها الرائع ، تبدو عاجزة عن الاضطلاع بدور « دسديمونة » على الوجه الأكمل ؛ لما تتطلبه هذه المهمة من جهد عسير تنوء به مقدرتها الفنية ، فضلا عن عدم حنكتها وتجربتها لحداثة عهدها بالوقوف أمام « الكاميرا » .

أما « أندريه پوپوف » ، وقد اضطلع بالمهمة الصعبة التى يتطلبها القيام بدور « ياجو » ، فلم يظهر منذ اللحظة الأولى كأحد الأشرار فى المسرحيات « الميلو درامية » ، ولم تتخذ شخصيته طابع الخائن البغيض طفرة واحدة . والواقع أنه الحسود الأول فى هذه التراجيدية ، حتى أن حسده يفوق فى حدته غيرة « عطيل » ، فينساق بدافع هذا الحسد إلى الكذب ، غير أن مشاعره وأحاسيسه ليست كلها كاذبة ، كما أن نواياه الخبيثة لم ترتسم ، ولم تكتمل معالمها فى ذهنه دفعة واحدة ، وإنما كانت تستدرجه شيئا فشيئا . ويحس « ياجو » إحساسا غامضاً بأنه كمن يسعى بظلفه إلى حتفه ، فيضع خططاً وتدبيرات يصور له الخيال والوهم أنها تصطدمها عقبات كثيرة .

أما الممثل « سرجى بوندارتشوك » ، فيقوم بدور « عطيل » ؛ وقد استطاع بفضل ما أوتى من قدرة وبراعة فنية أن يسيطر على التراجيدية بأكملها ، ويبلغ الذروة فى أدائها ، بحيث لو قسنا به جميع أترابه من الممثلين فى العالم كافة ، لم نجد إلا عددا قليلا يستحق أن يقارن به . هذا ، وإن الجاذبية التى تشيع فى ملامحه وقسماته قد عملت على أن تخلق منه البطل الذى تصوره « يوتكيڤتش » كما أراد له « شيكسپير » أن يكون . وقد حرص « بوندارتشوك » عند أدائه هذا الدور ، على ألا يبدو — مثلما بدا فى بعض من أدواره السابقة — كتمثال من حجر جامد الحس ، كما لو كانت شخصيته قد صبت من معدن « البرونز » الصلب الرنان . وهذا الرجل الطيب القلب السليم الطوية ، الذى غرر به النفاق ، وضلله الكيد والرياء ، ليس إلا إنساناً قبل كل شىء ؛ وهو ، إلى ذلك ، قائد ؛ ولا تخفى عليه هذه الحقيقة ، ولكنه كان قائدا رقيق الحس ، كريم الأخلاق ، وهذا الكرم نفسه هو الذى أودى به وساقه إلى الهاوية ، ثم إنه لم يقع فريسة غرائزه الوضيعة الهوجاء ، وإنما ذهب دواما ضحية طيبته وسلامة طويته ؛ فهو لم يفتقر إلى سمو النفس ، بل إلى نفاذ البصيرة ، وهو لم يلق بالا إلى من يتملقه ولم ينقد له ، وإنما كان يتخذ قراراته بحسب ما يتراءى له أنه واجبه .

والحق أن مواهب « يوتكيڤتش » الفنية ، أو قوة إخراجه ، لم تكن موضع أهمية فى هذا الفيلم — على ما بلغه من قدرة عظيمة فى هذا المجال — بقدر ما له من حساسية ؛ فبفضل تلك الحساسية ، لم تكتسب مأساته السينمائية واقعية نابضة نفاذة فحسب ، بل اتخذت مع ذلك طابعا إنسانيا عميقا صادقا ، وبفضلها أيضاً صارت نظرتنا إلى « عطيل » — وإن ظلت شخصيته محتفظة بطابع أبطال التراجيدية — كنظرتنا إلى من يعيش بيننا وفى عصرنا ؛ فحرى بنا ألا نغفل عن مشاهدة هذه الآية الفنية الرائعة التى ضبطت إيقاعها نبضات قلب نبيل صادق .

عن صحيفة « الآداب الفرنسية » Les Lettres françaises
يناير ١٩٥٨ — العدد رقم ٧٠٢

ڤـولنيـة

ترجمة الأستاذ أحمد أبو الخضر منسى

إنه رجل عجيب ، ومن رام فهم كتاب (رحلته إلى مصر وسورية) وجب عليه أن يدانيه ويعرفه عن كثب : ولد ڤولنيه فى ٣ من فبرايرسنة ١٧٥٧ ، وكان يدعى شاسبوف ، وكان أبوه محامياً قد استغرقته أعماله فانصرف عن ابنه ، ولم يشأ أن يوليه عنايته ، وهو لا يزال ابن عامين اثنين بعد وفاة أمه ، ولكنه مع ذلك رأى أن يغير اسم ولده إلى اسم مستحب ، فأطلق عليه اسم إحدى أراضيه بواچيريه ، إلا أن ڤولنيه ، لما بلغ أشده ، لم يرق له هذا التغيير ولم يقتنع به . ولما كان معجباً بڤولتير ، راح إلى اسم (فرنيه) ، وهى أرض لڤولتير كان أقام فيها حيناً من الدهر ، فاشتق منها شطرها الأخير ، ومن اسم ڤولتير شطره الأول ، فتسمى ڤولنيه ..

وكان فى طفولته سقيماً ترهقه كآبة ، وقد كتب عن نفسه يقول : « ما أدركت السابعة حتى أودعنى أبى كلية صغيرة لقسيس عرف بأنه يخرج فى مدرسته طلاباً يجيدون علم « اللغة اللاتينية » . غادره أبوه هناك على ما به من ضعف ، لا يجد نصيراً ، محروماً من كثير ، فأمسى عبوساً شكساً عسيراً ، فعوقب ، فزاده العقاب طغياناً ، وكف عن الدرس ، وبقى أخير فصله . ومضت على ذلك سبعة شهور إلى أن رحمه أحد أساتذته ، فأقبل عليه يواسيه ويلاطفه ، فكان عجباً ؛ إذ تبدل الولد غير الولد ، فى خمسة عشر يوماً ، وانكب على الدرس وبذل جهده ؛ فإذا هو فى الأولين من الطلبة لا يتأخر أبداً ، ولكنه بقى يشكو النبذ له والإهمال وقلة اكتراث أبيه به . وأدركه لذلك ، وهو لم يشتد بعد ساعده ، الانطواء على نفسه نجيا للفكر والكآبة . فلما بلغ الثانية عشرة أدخله أحد أعمامه كلية (أنجيه) ليكون قريباً منه ويغير من حاله ؛ وهنا تجلى تفوقه على أقرانه ، فبرز عليهم كسباً واجتهاداً ، فأتم علومه الثانوية بعد خمس سنين ، محرزاً علماً واسعاً ، متيناً فى اللغات القديمة . يومئذ أطلقه أبوه من ولايته عليه ، وسلمه ميراث أمه ، فلم يلبث ڤولنيه أن شخص إلى باريس ، صاحب أمره ، لا مسيطر عليه إلا نفسه ، صاحب مائة وألف جنيه ذهباً .

ولكنه لم يكن طائشاً ، ولا خفيف اللب مسرفاً ، مستهتراً باللهو والملاذ ، ولم تستهوه المدينة الكبرى ببهارجها ، بل غدا إلى المكتبات العامة ، يعكف على دراسة كتب التاريخ والفلسفة ، ولم يعتم أن درس الطب . وفيما بين ذلك ، وقد أشرف على العشرين ، وضع مذكرة فى تاريخ هيرودوتس رفعها إلى المجمع الأدبى فقابلها الأستاذ لارشيه مترجم المؤرخ اليونانى بمعارضة صريحة ؛ ومع ذلك أقدم ، وقضى الأمر ، فقد تجلى لأصحاب دائرة المعارف وفور عقله المحقق ونظره المدقق ، فأنزلوه منزلته التى هو بها جدير ، وقدروه حق قدره ، فاصطفاه البارون دولباك ، وعرفه إلى فرانكلين ، فقدمه هذا إلى مدام هلڤسيوس التى كانت تقيم فى قصرها العظيم فى (أوتوى) ، وقد أعدت أجنحته الكثيرة المبثوثة فى بستان القصر نزلا لأصدقائها من رجال الأدب والفلسفة ككندياك ، وديدرو ، ودلامبير ، وتورجو ، والكاهن موليه . فكان يحضر مجالسهم وأحاديثهم الأدبية ، يرهف سمعه نهماً إلى ارتشاف المعارف ، طلاباً للمجد كفتى ضرب بسهم فى الثقافة والمعرفة ، يروم أن يكون وجيهاً فى الناس مذكوراً ،

وكيف يبلغ المرتبة الأولى فى جمهورية الأدب ، وتتحلق الخلق من حوله ويستمعون له ؟

أصاب ميراثاً عام ١٧٨١ ، فعقد عزمه على أن يستثمره فى خير عائدة لعقله ولشهرته ، وجعل يجيل خواطره ويدبر تدابيره وفى ذلك يقول : « لقد كنت قرأت وسمعت هذا القول معاداً مردداً : إن خير ما يزين العقل ، ويحكم الحكم هو السفر ، فأين ؟ إنى أريده طريقاً جديداً ؛ فما بى حاجة إلى الطواف فى بلادى وما جاورها من البلدان ؛ إذ أنى بها عليم ، والرحيل إليها فى يسر . وكانت تغرينى أمريكا الناشئة ومتوحشوها ، وحيناً كانت تعطفنى آسية ، وكان لسورية خاصة ولمصر ، من حيث ما كانتا فى غابر ، وما هما فى حاضر ، خيرتى ؛ إذ ألفيتهما مجالا صالحاً ميسراً لما أبغى الاشتغال به من النظرات والملاحظات السياسية والأدبية ... » فما لبث حتى شخّص إلى مصر ليخرج ما يخرج المؤرخ والفيلسوف من حصيد النظر والتحقيق .

كان عليه أن يتمكن من رؤية الأشياء عن كثب ، وأن يطوف فى البلاد فيتصل بسكانها ويعاينهم ويلاحظهم ، ويستوعب ما يستوعب من الوثائق رأساً . والخلاصة أن يخرج بتحقيق يمده بتجاربه ، ويؤيده بالأرقام الدقيقة . أراد ڤولنيه أن يكون حاجا للحقيقة وفى سبيل الحقيقة ، وفى ذلك يقول سنت بوف : « حيث شاتوبريان ينطلق فى سمت ذى الوجاهة والنبل ، ولامرتين فى زى الإمارة والسلطان ، ويبرون فى شارة الشريف الجليل ، يريد ڤولنيه أن يمضى وبيمينه عصا بيضاء يتوكأ عليها » .

هو الآن بالغ الخامسة والعشرين ، ولكنه لازال هزيلا سقيماً قليل الجلد والمراس ، ولكن لا بأس ، لقد أخذ لذلك عدته : غادر باريس حولا كاملا منطلقاً إلى عمه فى أنجيه ، وهنا فى حياة الريف ، أخذ يعد نفسه ويتأهب لما هو مقبل عليه فى رحلته الخطيرة . فاسمع ما يقول كاتب سيرته : « كان يقطع أشواطاً يسير على قدميه عدة أيام ، ويفطم نفسه عن الطعام أياماً ليعتاد الجوع ، ويعبر الحفائر الكبار ، ويتسلق الأسوار الشامخة : يوماً يفترش العراء ، ويوماً يمتطى جواده لا مسرجاً ولا ملجماً يعدو به ، فينهب الأرض نهباً ، وهكذا دأب يمارس ألواناً وضروباً من هذا النصب والإجهاد والمخاطرة ؛ ليشتد عضله ويتصلب على المتاعب . ويأخذ الناس العجب من أمره ، لا يدرون ما الذى يحمله على ذلك : أجنون ما أصابه ؟ ما هو بالجنون ، ولكنه جيشان العبقرية وفورانها » . ثم إذ ظن أنه بلغ من أمره ما بلغ وهم يتأهب للإزماع ، لم يؤذن أباه برحيله ، ولا بالى اعتراض عمه ، حاملا جرابه على كاهله ، وبندقيته على كتفه ، متمنطقاً بحزام من جلد ضم ستة آلاف فرنك من الذهب ، ووجهته مارسيليا فى آخر عام ١٧٨٢ .

إن ڤولنيه بخلاف من سبقه ولحقه لا يحدثنا عن نفسه فى كتابه ؛ فما هو بالرحالة الذى يضمنا إلى صحبته . إنه الرجل اللغوى الجغرافى المؤرخ ، الغائص فى بحوثه . هو فيلسوف حكيم ، ومؤلف يبسط على عينيك مسألة وتحليلها ، وكتابه (رحلة إلى سورية ومصر) اسم على غير مسمى ؛ فما هو إلا وصف مذهبى وبحث علمى لمصر ، فما تراه ينتقل بنا من بقعة إلى بقعة ، ولا من حادثة إلى أخرى . وإنما من مسألة إلى مسألة فحسب ، وما هو بالقاص أو الراوى ، وفى ذلك يقول فى مقدمة كتابه : « لقد نبذت وصف مراحل السفر ونظامه ، تجنباً للإسهاب ، كما أغضيت عن ذكر مغامراتى وما وقع لى من الأحداث ، فقصرت بحثى على أوصاف مجملة وصور عامة ؛ فهى للوقائع والآراء أجمع وأشمل ، وظننت أنه خير وأجدى أن أوفر على القراء أوقاتهم فى غمرة ما هم فيه من لجة الكتب التى تتلاحق تترى » .

ويقول فى موضع آخر : « لقد أغفلت كل وصف خيالى ، وإن كنت لا أجهل مزايا الوهم ، وخلابة الخيال لدى معظم القراء ، ولكننى رأيت أن الرحلات أمر يخص التاريخ ولا تدخل فى الأقاصيص والروايات .

لم أصور البلاد إذن بأجمل مما بدت لى ، ولا وصفت الرجال خيراً أو شرا مما رأيتهم عليه » .

فما الذى شاهد فى مصر؟ وما عاين ؟ وما كان حصيد اختباره وتجاريبه ؟ لقد كان مجال مشاهداته محدوداً ونطاق ملاحظاته مستضيقاً بكيئا ، مثله كمثل أولئك الحجاج القدماء فى العصور المتوسطة ، وفى القرن السادس عشر . فما زار إلا الإسكندرية ورشيد . والقاهرة ، والأهرام ، والسويس . وفى ذلك يقول : « فبعد أن أمضيت سبعة أشهر فى القاهرة ألفيتنى يعترضنى ما لا طاقة لى به من العراقيل والمعوقات لأجتاز البلاد إلى داخلها ، وقل معينى على تعلم العربية ؛ وحينئذ عقدت عزمى على الرحيل إلى سورية ؛ فإن قلة ما بها من اضطرابات وقلاقل — ذلك أن قدومه إلى مصر وقع فى وقت هبت فيه عواصف الخصومات والعداء بين المماليك — كان مستجيباً لمقاصدى واقعاً من نفسى موقعاً رضيا ، وثمانية شهور قضيتها مقيماً مع الدروز فى أحد الديور العربية كانت كافية لأن آلف هذه اللغة وأن يتيسر لى الإلمام بها » .

طابت له سورية ، وابتهج بها وأشعر نشاطاً فقضى بها عاماً سويا يجوب أنحاءها ، ويجوس خلالها ، ويدرس منها ما يدرس ، وزار خرائب بعلبك وتدمر . لم تفز مصر فى كتابه (الرحلة إلى سورية ومصر) إلا بحظ ضئيل ، أما سورية فقد أولاها من وقته وبحثه حظا أوفر ، وما يكترث فى شىء ألا يكون شاهد خرائب طيبة ! إنه على مصر شديد غير رحيم ، وإذا تحدث عن سورية طاب نفساً وطرب وجذل .

أجل فما ظفرت مصر منه بشىء من ذلك ، بل تحسبه بالعكس يتخذ لقاءها شيئاً من الفتور والإغلاظ . وينقسم كتابه قسمين : الأول حال مصر الطبيعية (النيل ، والدلتا ، والرياح ، والجو) ؛ والآخر حال مصر السياسية (الأجناس ، والحكومة ، والمماليك والتجارة ، والأمراض والأوبئة . إلخ .) ، وليس له فى كتابه الرأى الشخصى إلا ما تعثر عليه فى تضاعيفه من ملاحظة نادرة تعبر عن شىء عالجه ، وحال كابدها ، أو واقعة تبينها بنفسه . وفى كل كتابه لا نجد إلا وصفين أو ثلاثة ، كوصفه الإسكندرية والقاهرة ، وليس بهما ما يغرى ، وما يكاد المسافر الأوروبى القادم إلى مصر ينزل فى الإسكندرية حتى يتلقاه ڤولنيه نذيراً يساقط عليه الكثير من ضروب التحذير فيقول : « إنها لغة وحشية ، جرسها وهجنة ألفاظها ذات المخارج الحلقية ينفر منهما سمعه ويستك ؛ وإنها أثواب غريبة مستهجنة ، وإنهم قوم أخلاقهم مريبة » ثم يصف مبهوتاً تلك الوجوه التى لوحتها الشمس : تهولك بشعث اللحى والشوارب ، وتلك العمائم ذات الأثناء تلوث رأساً حليقاً ، وذلك الجلباب الفضفاض يغطى الأجسام بدل أن يكسوها ، وتلك القصبات الناشبة بأعناق الغلايين طولها ست أقدام ، وهذه المسابح الطوال لاتنفك بالأيدى لا تريم ، وهذه الجمال الشنيعة تحمل الماء فى القرب ، وهذه الحمير المسرجة الملجمة تسير بطاء بركابها قد انتعلوا الأخفاف ، وهذه السوق ساءت حالا بتمرها وأرغفتها المستديرة المفلطحة ، وتلك الأسراب من الكلاب القذرة تجوب الشوارع ، وأولئك الأشباح الجائلات اللواتى لا يرينك من سمات البشر تحت الملاءات إلا عينى امرأة . . . » إنه يدير نظر المتأمل فى تلك الشوارع الضيقة غير المبلطة ، وتلك البيوت الواطئة الشحيحة النوافذ قد سدت وحجبت بالعُرُش ، وذاك الشعب الأعجف السقيم ، أشرب وجهه السواد ، يسير عارى القدمين ، ما على بدنه من ثياب سوى قميص أزرق شُد حوله نطاق من جلد أو منديل أحمر . هذا واحد من أوصاف الكتاب النادرة ، وذاك أول أثر وقع فى نفسه عن مصر .

ويقول فى وصف الريف : « قرى بنيت من الطين كأنها خرائب وسهول لا حد لها ؛ هى بحسب الفصول لجة من ماء عذب ، فبطاح حمئة ، فبساط من خضرة أو حقل من تراب ، ومن كل صوب أفق شاسع تحسر

فيه العينان وتسأمان » . ويقول : « يكون ماء النهر — ستة أشهر من السنة — قد عمه الطين واستفاض فيه فلا تستسيغ له شرباً حتى ترشحه وتنقيه من هذا الطين ، وفى أثناء الأشهر الثلاثة السابقة للفيضان يمسى ضحلا يضرب لونه إلى الخضرة منتناً تعيش فيه الديدان . »

ولا يزال مشتدًّا فى هجومه عنيفاً حتى فى خاتمة بحثه فى الفصل الثامن تحت عنوان (خلاصة عن مصر) ؛ إذ يجمع كل ملاحظاته فى إيجاز وتركيز فيتساءل : « هل مصر بلد طيب حقا ؟ » ويأخذ يستهزئ بمبالغات الرحالة قائلا : « عبثا يحتجون بأشجار البرتقال والأترج التى تنمو فى العراء ، إنهم يوهموننا وقد تعودنا أن نعلق بهذه الأشجار معانى رغد الحياة وطيب الزراعة كما نراها فى بلادنا ، إنه فى مصر شجر دنىء يتفق مع حقارة الأكواخ التى يظللها ، ولا يحمل لنا إلا معانى الإهمال والفقر . وعبثاً يصفون لنا ذلك التركى مضطجعاً فى استرخاء ونعيم تحت ظلالها ، هانئاً بتدخين غليونه رخى البال منعماً ؛ فما استطعت قط أن أغبط العبيد على راحة يصيبونها ، ولا أحسب بلادة الإمّعة سعادة » .

ويصف ڤولنيه فى صورة وجيزة مفزعة شقاء الفلاح وبلاءه عقب وباء ١٧٨٣ ، ومجاعة عام ١٧٨٤ ، فيقول : « ولقد رأيت تحت أسوار مدينة الإسكندرية القديمة رهطاً من الصعاليك المبتلين قد تحلقوا حول رمة بعير ينازعون الكلاب مزقه المنتنة » .

ويصف فى سطور فوضى واختلاط شوارع القاهرة الملتوية المخمّة قد غصت واختنقت بأفواج من الناس والجمال والحمير والكلاب ، وأطراف المدينة قد حجبتها عن عينك تلال من أطلال ، بقربها من القبور وأقذار القمامات ونتنها تؤذى السمع والبصر . ويسترسل إلى ذكر مهالك الأمراض ومصارع الأوباء كالعمى والجدرى والأورام والحميات والطاعون . والخلاصة أنه لا شىء يسره ويطيب له فى الحياة المصرية .

ومصر القديمة لا تجذبه بأكثر من مصر أيامه ، أو على الأقل لا تبعث من اهتمامه شيئاً يحمله على أن يجوبها بنفسه ، وكل ما فعله أن أفرد للأهرام فصلا ، ولكنها كانت أكثر الأشياء بحثاً عنده ؛ وهو لذلك يحتاط ، فيقول : « لا أعيد ما تكرر من قبل مراراً فى كتابات پول لوكا ، ومايبه ، وسيكار ، وبوكوك ، وجريڤز ونوردن ونيبور ، وأحياناً فى رسائل السيد ساڤارى ، فسأجتزئ ببعض نظرات عامة . » فهو يعنى خاصة بالإشارة إلى الخلاف الذى بين الرحالة والعلماء الذين لا يجتمعون على رأى فى سعة الأهرام ومقاييسها ولا فى أصل المواد المستخدمة فى إقامتها ، ولا فى الغرض الذى أنشئت من أجله وما أعدت له ؛ فما عساها أن تكون ؟ أمراصد فلكية هى أم مدافن فرعونية ؟ وهو يذهب إلى أنها مقابر.

وبمناسبة إهمال الخرائب والأطلال ، وبدائع العصور القديمة يفصل القول ويطنب ، فيتوقع نشأة علم المصريات ، ويبشر بحملة بونابارتة ، فيقول : « إنها مصلحة هذا الشعب أكثر مما هى مصلحة آثار ، مصلحة يجب أن نتمنى معها لمصر أن تنتقل إلى أيد أخرى ولو لم يكن إلا هذا ؛ فإن هذا الانقلاب وهذا الحدث الخطير أمنية ما أحبها إلينا ! فإن مصر لو كانت فى حيازة أمة تحب الفنون الجميلة ، فإننا نجد فيها لمعرفة ما جمعت من آثارها القديمة ، مصادر هى من الآن ممنوعة دوننا من سائر من فى الأرض ، وربما كنا نكتشف فيها كتباً ؛ فقد عثروا منذ ثلاث سنين على أكثر من مائة مخطوط مكتوبة بلغة مجهولة قرب دمياط ، فأحرقت فى الحال بأمر مشايخ المدينة . والحق يقال : ليس فى الدلتا خرابات ذات أهمية ؛ لأن الأهالى قد أتوا على كل شىء عن حاجة أو ضلالة ، ولكن الجنوب ، وهو أقل سكاناً ، وأطراف الصحراء وهى قلما يطرقها إنسى لا تزال خرائبها سليمة ، ويرجى العثور عليها وخاصة فى الواحات ، فى تلك الجزر المعزولة عن العالم ببحر من الرمال لم يخترقها أحد منذ الإسكندر ، هذه

الآثار المدفونة فى الرمال باقية فيها كوديعة للأجيال الآتية . وإلى ذلك الحين الذى هو أدنى إلينا مما نظن ، لا نفتأ نعلق به أمانينا وآمالنا ، وربما كان أيضاً إلى ذلك الزمن المرجو أن نحمله أمانة حل الخطوط الهيروغليفية»

ذلك إيحاء لن يذهب نسيا منسياً لدى علماء المعهد العلمى المصرى ، وإذا كان ڤولنيه لا يتوقع إنشاء قناة السويس ، ويحبذ ما هو أحق وأولى عنده ، ذاهباً إلى حفر قناة تصل البحر الأحمر بالنيل ، فإننا مقابل ذلك نرى أن نفسه تحدثه بوقوع حملة بونابارتة وأنه يستحثها بتمنياته .

لا ريب أن كتاب ڤولنيه لم يأت لنا بجديد ، لا عن مصر الفرعونية ، ولا عن مصر القبطية ، ولا عن مصر الإسلامية ، ولكنه يشتمل على أحسن عرض عام ، وبحث مجمل عن مصر العثمانية فى نهاية القرن الثامن عشر ، وفى هذا يقول : « لقد أمكننا الحكم على الحال المدنية للسكان بانقسامهم إلى أجناس وطوائف وأحوال ؛ ونظام حكومة لا تحفل فتيلا بملكية الأفراد وأمنهم وسلامتهم ؛ وطغيان سلطة عسوف ظالمة جامحة ، بأيدى جماعة من الأجناد الغلاظ القلوب عاثوا فساداً وفسقوا وطغوا ؛ وأخيراً ما قوة هذه الحكومة وبأسها بما لحصنا من عدتها وحال جيوشها ؟ وكيف تبين لنا أنه فى كل مصر ، وعلى تخومها ، لا نجد قلعة ولا حصناً ولا مدافع ولا مهندسين ! وإذا نظرنا إلى بحريتها ، لا نحصى من سفنها سوى ثمان وعشرين سفينة قابعة فى مدينة السويس ، مسلحة كل منها بأربعة مدافع علاها الصدأ ، عليها بحارة قد جهلوا : ما البوصلة » .

وفى مثل ذلك يقول إذ يركب البحر : « إن الإسكندرية كمدينة حربية ، ليست بشىء ، لست تجد فيها أى تحصين . والفنار نفسه بأبراجه العالية ليس من التحصين فى شىء . فما به أربعة مدافع تعد صالحة ، وليس فيه مدفعىّ يجيد التصويب . وخمسمائة الإنكشارى الذين يؤلفون حاميتها ، وقد نقصوا مع ذلك إلى نصفهم ، إن هم إلا عمال لا يحسنون سوى تدخين الغليون ! . »

ولا يفوتنا أن نقول : إن رحلته إلى سورية ومصر قد لقيت نجاحاً عظيماً ، وإنه بعد ظهور كتابه بخمسة أعوام فى سنة ١٧٩٢ نزل فى كورسيكا وأقام فيها يزرع فيها نباتات غريبة ليوطنها ، فواتته فرصة ملاقاة ضابط بالمدينة يدعى بونابارتة ؛ فلما انقضى عهد حكومة الإرهاب ودال ، أطلق سراح ڤولنيه من سجنه ، وعينته حكومة الديركتوار أستاذاً للتاريخ فى مدرسة المعلمين . أما بونابارت فقد أجل ڤولنيه ، وأنزله من نفسه أعلى منزلة ؛ ولا ريب فقد قدر أجمل تقدير ما ضمن كتابه من رسوخ ، وعلم جم النواحى ، ووضوح مبين ، ووثائق كثيرة معتمدة ؛ فعرض عليه العودة معه إلى مصر ، بيد أن مدام هلفسيوس وهو فى حدبها ورعايتها أشارت عليه برفض السفر مع القائد بونابارت صوناً له من مكابدته متاعب حملة نابوليون ومخاطرها ، فركب نابوليون البحر مع مونج وبرتوليه حاملا معه كتاب ڤولنيه فقط .

وإذا كانت رسائل ساڤارى تروق فى عيون صغار الضباط بالحملة وتلذ لهم ، فإن رحلة ڤولنيه كانت ألزم ما يلزم قادة الجيش والعلماء ، وكتابهم المفضل ؛ ذلك أن ما تجلى فى كتابه (١) من وضوح فيما يمسه من الموضوعات التى يستقصى بحثها وتحقيقها ووصفه الدقيق الوثيق الصادق ، كان موضع رضاهم مستجيباً لميولهم الخاصة . لقد كان ڤولنيه لقادة الجيش الدليل الخبير ، والهادى خير الهداة ، وكتابه كان كتاباً محمولا ، لهم فيه نفائس البحوث وما يحوى من تقويم البلدان السياسى والاقتصادى . ولا يضيره ألا يكون كاملا . ولسنا نعنى أنه فى كتابه لم يكن بالكاتب المنشئ ؛ فهو حقا ليس مصوراً ، ولكنه رسام كبير دقيق العبارة بليغها مع سلامتها من الصنعة والزخرف .

(١) عن كتاب جان مارى كاريه « الرحالة والكتاب الفرنسيون فى مصر » طبع المعهد الفرنسى بالقاهرة سنة ١٩٣٢

من أسرار الصحراء

بقلم الدكتور جمال مرسى بدر

(٢)

عرضنا فى العدد الماضى من هذه المجلة ظاهرة من ظواهر الصحراء كانت من أسرارها الغامضة التى حار الناس قديماً فى تفسيرها فنسجوا حولها الأساطير إلى أن رفع العلم عن وجهها النقاب فإذا هى ظاهرة طبيعية تؤدى إليها أسباب مادية لا غموض فيها ولا سحر ، ألا وهى ظاهرة الرمال الموسيقية أو الرمال الهدارة . وليست الرمال الموسيقية إلا واحدة من ظواهر البيئة الصحراوية التى تسترعى الانتباه ، فالصحراء ملؤها الأسرار والألغاز التى كانت ولا تزال تشغل بنى الإنسان .

ومن الألغاز التى تنطوى عليها رمال الصحارى وتخفى سرها الأودية والقفار لغز لعله أكبرها نصيباً من اهتمام الناس على تباين بواعثهم ، وأكثرها استراقاً للأفئدة وأشدها لصوقاً بأذهان من يستهويهم الغموض ويصيخون إلى نداء المجهول ، ذلك هو لغز المدن المطمورة والواحات المفقودة التى تحفل بها أحاديث سكان الصحراء وتدور حولها قصص الرحالة وأصحاب الأخبار .

ولعل من الطبيعى أن تنشأ فى البيئة الصحراوية أحاديث عن مدن طمرتها الرمال أو واحات انقطعت دونها السبل ؛ ذلك أن مناطق العالم الصحراوية إنما طرأ عليها الجفاف التدريجى بعد عصور طويلة كانت فيها تلك المناطق أكثر أمطاراً وأغزر نباتاً ، ومن ثم فإن سكان الصحراء كثيراً ما يشاهدون حولهم معالم عمران قديم لا يعرفون عنه شيئاً فتثير خيالهم تلك المشاهد . كما أن لحركات الرمال فى كثير من مناطق الصحراء مداً وجزراً وجيئة وذهاباً ، فلا يستبعد أن يرى ساكنو الصحراء اليوم ما تغير عليه الرمال غداً فتبتلعه وتجعله كأمس الدابر أثراً بعد عين ، ثم إن غموض سبل الصحراء وسهولة الضلال فيها من شأنهما أن يبهما على السالكين أحياناً سبيلا كانت قد أدت بهم من قبل إلى واحة أو إلى ماء ، وفى مثل تلك الظروف مجتمعة كان لا عجب أن يشيع بين الناس حديث عن مدن قديمة ضاع أثرها وعفت عليها الرمال ، وواحات يانعة عزت على الطلب فلا يصل إليها إنسان .

ومن هذا النوع من الأحاديث ما حققته الأيام من بعد فاتضح أنه كان — على العكس — وقائع تقادم عهد الناس بها فانقلبت على ألسنتهم حديثاً وأساطير ، ومنها ما لا يزال إلى اليوم حديثاً وأسطورة لم ينقشع من حولها الضباب ولم تثبت حقيقتها الأيام ، كما لم تنفها بوجه قاطع فظل أمرها متردداً بين النفى والإثبات ؛ ومن هنا كان سحر هذا السر من أسرار الصحراء ، وكانت جاذبيته لكثيرين ممن تتعلق آمالهم بالكشف عن الغوامض ويستهوى نفوسهم ما وراء المجهول .

وربما كان أشهر حديث من أحاديث المدن المطمورة والواحات المفقودة حديث « وبار » الذى يتردد فى أقاصيص العرب منذ أبعد العصور ، ويتناقله كتابهم واحداً بعد واحد ، ويجعله شعراؤهم مضرب المثل فى الخفاء والغموض ، وأصل ذلك الحديث أساطير الأعراب وبخاصة سكان الجزء الجنوبى من شبه الجزيرة العربية حيث موقع « وبار » التقليدى فى مجاهل الربع الخالى وبين رماله المترامية .

ويلخص لنا الجاحظ ما كانت تتناقله الأعراب

عن « وبار » فيقول[1] :

« وتزعم الأعراب أن الله تعالى لما أهلك الأمة التى كانت تسمى « وبار » كما أهلك طسما وجديسا وعملاقا وثمود وعادا سكنت الجن فى منازلهم وحمتها من كل من أرادها وأنها أخصب بلاد الله وأكثرها شجراً وأطيبها ثمراً وأكثرها حبا وعنباً وأكثرها نخلا وموزاً، فإذدنا اليوم إنسان من تلك البلاد متعمداً أو غالطاً حثوا فى وجهه التراب فإن أبى الرجوع خبلوه وربما قتلوه . »

وينقل ياقوت فى « معجم البلدان » عن ابن الكلبى قوله :

« قرية « وبار » كانت لبنى وبار ، وهم من الأمم الأولى ، منقطعة بين رمال بنى سعد وبين الشحر ومهرة ، ويزعم من أتوها أنهم يهجمون على أرض ذات قصور مشيدة ونخل ومياه ومطر وليس بها أحد ، ويقال إن سكانها الجن ولا يدخلها إنسى إلا خبل . »

على أن علماء السلف المحققين لم يرتضوا التسليم بوجود هذه المدينة المجهولة ؛ إذ لم يقم لديهم الدليل المقنع على حقيقة وجودها ؛ ولذا نجد أن ياقوتاً يختم ما أورده تحت عنوان « وبار » بقوله :

« ولهذه الأخبار أشباه ونظائر فى أخبارهم ، والله أعلم بحق ذلك من باطله » .

أما الجاحظ فلا يكتفى بالتوقف فى أمر « وبار » ، بل هو يقطع بأن ما يقال عن هذه المدينة المفقودة غير صحيح وذلك فى قوله :

« والموضع نفسه باطل ، فإن قيل لهم دلونا على جهته ، وقفونا على حده . . زعموا أن من أراده ألقى على قلبه الصرفة ، حتى كأنهم أصحاب موسى فى التيه . . »

ومهما يكن من أمر حقيقة وجود « وبار » فى العالم المادى فإنها فى عالم العرب المثالى كانت حقيقة تدور حولها أحاديثهم ، ويضرب بها المثل على مر العصور

شعراؤهم ، فيقول الأعشى قبل الإسلام :

ومر دهر على وبار فأهلكت جهرة وبار

ويقول الفرزدق فى العصر الأموى :

ولقد ضللت أباك تطلب دارماً
كضلال ملتمس طريق وبار

ويقول غيره من الشعراء :

وداع دعا والليل مرخ سدوله
وجاء القرى يا مسلم بن حمار
دعا جعلا لا يهتدى لمقيله
من اللؤم حتى يهتدى لوبار

ويقول المتنبى فى المائة الرابعة :

الراجع الخيل محفاة مقودة
من كل مثل وبار أهلها إرمُ

يمدح سيف الدولة بأنه يعود من غزواته منتصراً وقد أهلك أعاديه كما هلكت إرم ، وخرب ديارهم كما خربت وبار .

فأنت ترى أن الشعراء قد جعلوا وبار مثلا فى الضلال وعلماً على الخراب ، وأصبح اسمها يدور على الألسنة فى معرض التجهيل والتعمية كما يقال : « ذهب إلى بلد إصمت ، وتركته بملاحس البقر ، وأظنه بمطارح البزاة ، أو بهور ذابر ، أو بعين وبار » وهذه كلها أماكن لا يهتدى إليها ، بل لا يدرى أين هى ؟

على أن اسم وبار يرد كذلك فى الشعر القديم ، فى صور أخرى يفاد منها أن الشاعر يشير إلى أرض معروفة ومكان مطروق وذلك كقول النابغة :

فتحملوا رحلا كأن حمولهم
دوم ببيشة أو نخيل وبار

ويقول الفرزدق فى مدح يزيد بن المهلب :

وطئت جياد يزيد كل مدينة
بين الردوم وبين نخل وبار

وهذا يدل على أنها بلاد مسكونة ذات نخيل .

(1) كتاب الحيوان ج ٦ ص ٦٦ (القاهرة سنة ١٩٠٧) .

فلعل وبار – الإقليم – حقيقة جغرافية ؛ أما « وبار » – المدينة المطمورة – فهذه نصيب الواقع منها دون نصيب الخيال ، وحقيقتها على فرض وجودها قد ضاعت فى ثنايا الأساطير .

على أن من جوّابى الجزيرة العربية فى عصرنا الحديث من استهوته قصة « وبار » ، وظن فى بعض ترحاله فى الربع الخالى أنه قد اهتدى إلى موقع المدينة المدفونة ، إلى أن خيب السعى إلى ذلك الموقع ظنه ، وهو الرحالة الإنجليزى سنت جون (عبد الله) فلبى (١)

سمع « فلبى » من البدو المرافقين له فى رحلته سنة ١٩٣٢ عن « وبار » المدينة المهجورة التى تخفى أطلالها رمال الربع الخالى ، وأعرب له بعضهم عن استعداده لأن يرشده إلى مكانها قائلا: إنه رأى أطلال المدينة رأى العين عدة مرات فشاهد بقايا حصون وقصور سودت النار حيطانها ، وإن بعض تلك الأطلال يختفى حيناً تحت الرمال ، ثم يعود فيظهر تبعاً لحركات كثبان الرمال فى تلك المناطق . ومن وصف الموقع قدر فلبى أن تقع تلك الأطلال على مقربة من وادى الدواسر ، وإذ كان ذلك الوادى مجرى نهر قديم كان ولا شك يجرى بانتظام فى العصور الخالية قبل أن يطغى الجفاف على الجزيرة العربية . وقد قوى أمل فلبى فى أن يجد على ضفاف ذلك النهر القديم آثار تلك المدينة الغابرة التى تصور عظمتها وفخامتها أحاديث الأعراب وأصحاب الأخبار . .

وبعد سير طويل اقتربت القافلة من الموقع المنشود فإذا على البعد ما يشبه بقايا الحيطان المسودة يبدو واضحاً بين الرمال الصفراء ، ولكن سرعان ما خابت الآمال ؛ إذ تبين فلبى أن ما هنالك لا يعدو حافة بركان بالقرب منها أخرى مثلها ، وقد اعتقد فى ذلك الوقت أنه أمام حرة بركانية من الحرار التى فى الصحراء أحياناً . على أن تحليل النماذج التى حملها معه من ذلك المكان أثبت أن هاتين الحافتين ليستا بركانيتين ، وإنما هما من أثر سقوط نيزكين كبيرين فى ذلك المكان تخلف عن كل منهما انخفاض فى الأرض يحيط به ما ظن دليله الأعرابى أنه بقايا أسوار « وبار » ، وقد يكون الدليل معذوراً فى ذلك ؛ إذ يقول فلبى : إن مشهد الحافتين عن بعد قد يلقى فى روع المشاهد أنه أمام بقايا قلاع أو أبراج .

وهكذا سرعان ما انقضى حلم العثور على « وبار » ؛ ويقول « فلبى » : إنه انتهى من بحثه إلى انتفاء أى احتمال لوجود آثار مدينة قديمة فى أنحاء الربع الخالى ؛ لأن الجفاف الشديد كان فى رأيه « قد ساد هذه المنطقة قبل أن يبزغ فجر الحضارة البشرية » . أما أسطورة « وبار » – على فرض أن لها أصلا تاريخيا – فينبغى فى نظره البحث عن حقيقتها فى بعض نواحى اليمن أو حضرموت .

والأساطير كلما تطاولت عليها الأزمنة اختلط أمرها على متناقليها ودخلتها أوهام على أوهام وأغاليط فوق أغاليط ؛ فرافقو « فلبى » من البدو كانوا يتحدثون عن « وبار » بوصفها مدينة عاد التى بناها الملك شداد بن عاد ، وهذا خلط منهم بين خبر وبار وخبر آخر من نوعه ، موضوعه مدينة « إرم ذات العماد » التى وردت الإشارة إليها فى القرآن الكريم . وقديماً نبه العكبرى فى شرحه لبيت المتنبى الذى أوردناه إلى عدم الخلط بينهما قائلا : إن البيت ليس معناه أن أهل وبار هم من قبيلة إرم وإنما يعنى الشاعر أن ممدوحه يعود منتصراً من كل مدينة أضحى أهلها مثل إرم فى الهلاك وغدت بلدهم مثل وبار فى الخراب . أما مدينة إرم فهى التى بنيت حيطانها من الذهب ، ونحتت عمدها من الزبرجد والياقوت ، ورصفت شوارعها بالفضة ، وفصصت بأصناف الجواهر ، ثم غضب الله على أهلها لعصيانهم وتكذيبهم نبيهم هودا ، فساخت مدينتهم فى الأرض ،

(١) « الربع الخالى » لندن سنة ١٩٣٣ ص ١٥٧ – ١٨٠ وانظر مجلة الجمعية الجغرافية الملكية (لندن) المجلد ٨١ ص ١٢ – ١٤ .

ولم يدخلها بعد ذلك إنسان . وخبر إرم يطول إيراده[١] وقد «تفنن» فيه القصاص وأصحاب الأخبار حتى اضطر صاحب «معجم البلدان» إلى أن يقول فى ختام ما أورده عنها :

«قلت : هذه القصة مما قدمنا البراءة من صحته ، وظننا أنها من أخبار القصاص المنمقة وأوضاعها المزوقة» .

* * *

وصحراؤنا الغربية فى مصر كانت مسرحاً لأكثر من قصة من قصص البحث عن الواحات المفقودة والمدن المدفونة ؛ منها ما تكلل بالنجاح ، ومنها ما باء بالفشل ، وليس العهد بعيداً بواحة الكفرة التى لم تكن إلا حديثاً يروى إلى أن وصل إليها لأول مرة الرحالة الألمانى جيرارد رولفس فى سنة ١٨٧٩ ، ثم انقطعت السبيل إليها ، حتى زارها الرحالة المصرى أحمد محمد حسنين بعد ذلك باثنين وأربعين عاماً ، ومنذ ذلك الوقت استمر اتصالها بالعمران بعد أن عبرت الجسر بين دنيا الأساطير وعالم الحقائق .

وغير بعيد من الكفرة — فى ذلك الركن الجنوبى الغربى من إقليم مصر — اكتشف حسنين فى العشرينات الأولى من هذا القرن واحتى أركنو والعوينات ، ولم يكن معروفاً عنهما قبل ذلك الاكتشاف شىء مقطوع به ، وإنما كان ثمة حديث يدور على ألسنة سكان الصحراء الليبية عن واحة أو واحتين فى ذلك الركن الذى تلتقى فيه حدود مصر وحدود ليبيا والسودان ، ولم يكن لدى مكتشف العوينات من أسباب الأمل فى العثور عليها أكثر مما كان لدى فلبى حينما انطلق باحثاً عن وبار ؛ ذلك أن حسنين قد بنى مشروع رحلته على أساس المتسامع بين البدو من وجود هاتين الواحتين ، وعلى ما سجله الإنجليزى هاردنج كنج فى بحث له نشر سنة ١٩١٣ بعنوان «الصحراء الليبية من معلومات أهلها» جاءت فيه إشارة إلى واحة تسمى «عوانة» أو «عوانات» فى منتصف الطريق بين الكفرة والمرجة (فى السودان) ، ثم على خريطة نشرت فى ألمانية سنة ١٨٩٢ ثبت فيها موقع واحتين مجهولتى الاسم بين خط العرض ٢١ وخط الطول ٢٣ ، وليس فى هذه العناصر كلها ما كان يكفل النجاح أو يبشر به ؛ إذ أن جميع الواحات الأسطورية يدور حديثها على ألسنة البدو ، ويتناقله الكتاب القدامى والمحدثون ؛ أما إثبات الموقع على الخرائط فلا يعد شيئاً كثيراً ؛ إذ أن «وبار» نفسها لم تعدم أن تعدم بعض الخرائط التى أثبتت موقعها وأوردت اسمها ، ومن ذلك الخريطة المرسومة سنة ١٩٢١ والمنشورة مع كتاب «هوجارث» عن بلاد العرب[١] ؛ إذ أوضحت تلك الخريطة موقع «وبار» عند التقاء خط العرض ٢١ وخط الطول ٤٨ .

ومهما يكن من أمر فقد وصل حسنين فعلا إلى العوينات وإلى أركنو ، وكشف النقاب عن واحتين مفقودتين حقيقيتين ، وكان لنجاحه أثر كبير فى إلهاب خيال الباحثين عن المجهول وشحذ همم الرحالة والمستكشفين ، فانبرى فريق منهم يجوب الصحراء الليبية فى محاولات فردية أو مشتركة كان معظمها يدور حول واحة أو مدينة مفقودة تسمى «زرزورة» ولا شك فى أن أمل هؤلاء فى العثور على زرزورة أو على غيرها من الواحات المجهولة كان له ما يبرره إذا ذكرنا أن جانباً غير صغير من صحرائنا الغربية لا يزال غير معروف ، بل كان الجانب الأكبر منها غير معروف فى سنة ١٩٢٥ ؛ ففى تلك السنة كانت نسبة ما تم مسحه وعمات الخرائط الدقيقة له من مساحة الإقليم المصرى هى ٢٠ ٪ ، وما كان معروفاً معرفة لا بأس بها يبلغ ٢٤٪ ، أما باقى مساحة مصر ويبلغ ٥٦٪ من مجموعها فقد كان مجهولا تماماً ، وكان معظم هذا المجهول فى الصحراء الغربية ؛ أما فى سنة ١٩٥٢ فقد بلغ الجزء الممسوح من مصر ٤٣ ٪ ، والمعروف معرفة إجمالية ٢٤ ٪ ؛ أما الباقى من مساحة مصر وهو ٣٣٪ فلا يزال

(١) انظر «معجم البلدان» مادة «إرم» .

(١) D.G. Hogarth : Arabia, Oxford, 1922

مجهولا ، وهذا القدر كله فى الأجزاء القصية من الصحراء الغربية[1].

أما قصة زرزورة فليس لها ما لقصة « وبار » من الماضى الطويل ، بل هى تعتبر حديثة العهد نسبيا ، وقد بدأت فيما يظهر على يد الباحثين عن الكنوز والدفائن ؛ إذ وردت الإشارة إليها فى كتاب لمؤلف مجهول يرجعه البعض إلى القرن التاسع الهجرى وعنوانه «كتاب الدر المكنوز والسر المعزوز فى الدلائل والخبايا والدفائن والكنوز » وهو من المخطوطات التى تحتفظ بها مكتبة المتحف المصرى ، وقد نشرته مصلحة الآثار مطبوعاً مع ترجمته إلى الفرنسية فى سنة ١٩٠٧ .

وهذا الفن مما اهتم له كثير من المصريين من قديم وألفوا فيه الكتب المطولة وإن كان معظم ما فيها خرافات وأقاصيص لا طائل تحتها ؛ ولا عجب فى اهتمام المصريين بأمر الدفائن والكنوز ، فهم يسكنون بلاداً تحفل بآثار الأوائل وقبور الغابرين التى لا يخلو الكثير منها من الذهب والفضة ، وإلى هذا يشير المسعودى بقوله فى « مروج الذهب »[2] :

« ولمصر أخبـار عجيبة من الدفائن والبنيان وما فى الدفائن من ذخائر الملوك التى استودعوها الأرض ، وغيرها من الأمم ممن سكن تلك الأرض وتدعى بالمطالب إلى هذه الغاية » .

ويستطرد فيقول :

« وقد كان جماعة من أهل الدفائن والمطالب وممن قد أغرى بحفر الحفائر وطلب الكنوز وذخائر الملوك والأمم السالفة المستودعة بطن الأرض ببلاد مصر وقع إليهم كتاب ببعض الأقلام السالفة ، فيه وصف موضع ببلاد مصر على أذرع يسيرة من بعض الأهرام المقدم ذكرها بأن فيه مطلباً عجيباً فأخبروا الإخشيد محمد ابن طغج بذلك فأذن لهم فى حفره . . فحفروا حفراً عظيما إلى أن انتهوا إلى أزج وأقباء وحجارة مجوفة فى صخر منقور وفيه تماثيل قائمة على أرجلها من أنواع الخشب قد طليت بالأطلية المانعة من سرعة البلى . . منها صور شيوخ وشبان ونساء وأطفال أعينهم من أنواع الجواهر كالياقوت والزمرد والفيروزج والزبرجد ، ومنها ما وجوهها ذهب وفضة ، فكسروا بعض تلك التماثيل فوجدوا فى أجوافها رمماً بالية وأجساماً فانية ، وإلى جانب كل تمثال منها نوع من الآنية كالبرانى وغيرها من الآلات من المرمر والرخام . . وعليها أنواع من الكتابات لم يقف على استخراجها أحد من أهل الملل ، وزعم قوم من ذوى الدراية منهم أن لذلك القلم من حين فقد من الأرض — أعنى أرض مصر — أربعة آلاف سنة . . وكان ذلك فى سنة ثمان وعشرين وثلثمائة . »

وأنت تجد فى هذه الفقرات من « مروج الذهب » إشارة إلى عملية من أقدم عمليات التنقيب عن الآثار فى التاريخ وإن اختلفت البواعث وتباينت الغايات .

ونعود إلى أصحاب « المطالب » ومؤلفى كتب الكنوز فنقول : إن أحدهم وهو صاحب « كتاب الدر المكنوز » الذى سلف ذكره أشار فى الفقرة ٣٦٩ من كتابه إلى مدينة زرزورة فى عبارة ضعيفة ركيكة ننقلها على علاتها قال :

« اسلك الوادى وادخل فيه مصعداً إلى أن تلقى وادى آخر مغرب مفتوح بين جبلين وتجد فيه طريقا اسلكها توصلك إلى مدينة زرزورة تجد بابها مقفلا ، وهى مدينة بيضاء مثل الحمامة ، وتلقى على بابها طيرا مصورا ، مد يدك إلى فمه ، وخذ المفتاح وافتح وادخل إلى المدينة تلقى مالا كثيراً والملك والملكة فى القصر نائمين فلا تقربهما وخذ من المال والسلام . »

هذا وقد ورد اسم زرزورة فى الكتب العربية مرة أولى قبل كتاب « الدر المكنوز » بحوالى قرنين من الزمان ، وذلك فى كتاب « تاريخ الفيوم وبلاده »

---

(١) مجلة معهد الصحراء — المجلد ٢ — العدد الثانى ص ١٣١ — ١٣٣ .

(٢) حـ ١ ص ٣٦٦ وما بعدها .

لأبي عثمان النابلسي[1] الذى أشار إلى « زَرْزُرَة » (بهذا الضبط أى بفتح الزاى الأولى وسكون الراء وضم الزاى الثانية ثم راء مفتوحة بغير واو) ضمن بلدان الفيوم التى « دثرت بحيث ما فيها ساكن ولا بها قاطن » وذلك بسبب إهمال أعمال الرى القديمة مما أدى إلى جفاف بعض الترع وخراب ما كان عليها من البلدان العامرة، فإذا كانت « زرزرة » النابلسى هى نفسها « زرزورة » صاحب كتاب الكنوز فإن الأصل التاريخى لأسطورة المدينة المفقودة يكون ماثلا لدينا فى البلدة الفيومية التى خربت بعد عمران، ونكون بذلك قد بعدنا عن الواحة أو المدينة التى تكمن فى طرف قصى مجهول من أطراف الصحراء الغربية .

أما أول إشارة إلى زرزورة عند المؤلفين الأوروبيين فقد وردت فى كتاب للرحالة الإنجليزى سير جاردينر ولكينسون طبع فى سنة ١٨٣٥ يقول مؤلفه : إنه سمع من بعض سكان الواحات الداخلة عن وجود واحة تسمى زرزورة إلى الغرب من الواحات المعروفة فى الصحراء الغربية ، كما أشار المؤلف نفسه إلى أسماء واحات أخرى سمع عن وجودها ، ولم تكن إذ ذاك معروفة ، ثم اكتشفت بالفعل بعد ذلك فى مجموعة واحات الكفرة .

ولعل ما أورده ولكينسون فى كتابه هو السند الذى جعل واضع الخريطة التى رسمت للجمعية الجغرافية المصرية فى سنة ١٨٧٧ يورد فيها اسم « وادى زرزورة — واحة الزنوج » فى المنطقة المحصورة بين خطى الطول ٢٤ — ٢٦ وخطى العرض ٢٦ — ٢٨ .

على أن هذه الإشارات العابرة مضافاً إليها أحاديث البدو واكتشاف بعض الواحات التى كانت حتى ذلك الحين مجهولة كانت كافية لإشعال حماس بعض المستكشفين فانطلقوا يبحثون عن زرزورة — سواء أكانت مدينة ذات كنوز « وبيضاء مثل الحمامة » أم كانت واحة كغيرها من واحات الصحراء — واختار كل منهم منطقة من الصحراء الغربية لبحثه ، وأهم هؤلاء الباحثين اثنان قاما بمحاولتهما فى فترتين متقاربتين .

فى سنة ١٩٣٣ قام الإنجليزى أورد ونجيت برحلة عبر خلالها منطقة الكثبان الرملية المعروفة باسم « بحر الرمال » التى إلى الغرب من الواحات المعروفة ، على أن رحلته لم تسفر عن اكتشاف أية واحة أو أى أثر لنبات أو ماء فى تلك المنطقة القاحلة ، وإن لم تخل تلك الرحلة من بعض الفوائد العلمية التى لا تتصل بموضوع هذا الحديث[1]

وفى خلال المدة من سنة ١٩٣٢ إلى سنة ١٩٣٦ قام الكونت المجرى[2] لاديسلاس دى ألماشى (الذى توفى سنة ١٩٥١) برحلات متعددة إلى المنطقة الجنوبية الغربية من الصحراء الليبية حيث الهضبة الصخرية المتسعة المعروفة باسم « الجلف الكبير » والتى لم تكتشف إلا فى سنة ١٩٢٣ ، وقد قدر ألماشى أن واحة زرزورة لابد أن تكمن فى مكان ما من تلك الهضبة التى تشمل مساحتها مئات الأميال المربعة ، وقد وجد فعلا فى ثلاثة من الوديان الكثيرة التى تخترق هضبة الجلف الكبير القاحلة أشجاراً خضراً وأعشاباً تصلح للمرعى ، ويبدو أن تلك الوديان تعشب بعد المطر ، وقد تعود إلى القحط إذا طالت بها سنوات الجفاف . ثم علم ألماشى من سكان واحة الكفرة من قبيلة تيبو الزنجية أنهم كانوا يعرفون سر هذه الأودية ، وكانوا يخفونه عن العرب الذين لم يحتلوا الواحة إلا فى القرن الماضى فقط ، كما علم أن أكبر تلك الوديان الخضر يسمى وادى عبد الملك ويسمى الواديان الآخران وادى الحمراء ووادى الطلح .

ولكن أين « زرزورة » من وادى عبد الملك ؟ هنا يستشهد ألماشى بعبد الملك نفسه فيقول : إنه علم أن

---

(١) صنف هذا الكتاب فى سنة ٦٤١ هـ وطبع فى القاهرة سنة ١٨٩٨ (من منشورات دار الكتب) والنابلسى من موظفى ديوان الدولة الأيوبية انظر ختام ص ١٧ .

(١) انظر مقال ونجيت عن رحلته فى مجلة الجمعية الجغرافية الملكية (لندن) المجلد ٨٣ ص ٢٨١ — ٣٠٨ .

(٢) والجاسوس الألمانى (المجلة) .

مكتشف ذلك الوادى هو من سكان الكفرة العرب الذين هجروها إلى مصر بعد الاحتلال الإيطالى لليبيا ، ويسمى عبد الملك إبراهيم الزواوى ، ويشتغل بالرعى فى أطراف الفيوم ، وبعد بحث طويل عن هذا الشيخ المسن عثر ألماشى عليه ، واستوضحه أمر الوادى الذى يطلق عليه اسمه ، فأفاده عبد الملك أن الإمام السنوسى كان قد أوفده من الكفرة إلى منطقة الجلف الكبير للبحث عن الواحات التى تردد أن التيبو يعرفون سرها ولا يريدون الإرشاد عنها ، فوفق عبد الملك فى العثور على تلك الوديان ، ويقول ألماشى : إنه وصفها وصفاً دقيقاً ، وأفاد أن فى أكبرها عين ماء ثرة . لم يعثر عليها ألماشى فى زيارته وإن كان ذلك لا ينفى وجودها فى مكان ما من الوادى ، وأضاف عبد الملك أن اسمه أطلق على أكبر الوديان الثلاثة ، ولكن الاسم الحقيقى له هو « زرزورة » بسبب كثرة الطيور الصغيرة (الزرازير) فيه . ويؤكد لنا ألماشى أنه كان حريصاً من أول الأمر على أن يتحاشى أية إشارة إلى اسم زرزورة ، ويقول : إن عبد الملك ذكر الاسم من تلقاء نفسه . وينتهى ألماشى من ذلك إلى أن وادى عبد الملك والواديين الآخرين فى جوف هضبة الجلف الكبير هى واحة زرزورة التى تتحدث عنها الأسطورة القديمة ، وإذن فتكون المدينة البيضاء ذات الباب الموصد مجرد واحات خضر فى القفر الموحش ، ولئن لم تحو كنزاً ما فإن ماءها وعشبها أغلى فى الصحراء من كل الكنوز ! . وقد أورد ألماشى تفاصيل رحلاته ونتائجها مع نص شهادة عبد الملك فى كتاب نشرته الجمعية الجغرافية المصرية سنة ١٩٣٦[1]

على أن نظرية ألماشى فى أن وادى عبد الملك هو واحة زرزورة ليست متماسكة كل التماسك ، وأدلته ليست فوق مستوى الشك ؛ ولذلك نازعه النتيجة التى وصل إليها كثير من الباحثين ، وكأنى بهم لم يعارضوه لمجرد عدم اقتناعهم بما ساقه من أدلة ، بل لعلهم أشفقوا على الأسطورة الجميلة أن تنتهى تلك النهاية التى ليس فيها شىء يعجب أو يروع . وإن من هؤلاء الباحثين من يرى أنه من الصعب ربط الأسماء التى من قبيل زرزورة ووبار بمكان معين فى الصحراء ؛ فتلك الأسماء تدور على ألسنة سكان الصحراء علما على المخبأ ورمزاً للمجهول أكثر من كونها أسماء جغرافية محددة الدلالة ، وإذن فطالما ظل فى الصحراء مرمى حجر غير مطروق ستبقى هنالك « زرزورة » وستبقى هنالك « وبار » وسيوجد من الناس من يستهويه الوصول إلى المجهول الذى تطوى به عنا رمال الصحراء .

---

(١) L. de Almasy : Récentes Explorations dans le désert libyque, le Caire, 1936

مدرسة الفنون الجميلة

نشأتها وتاريخها

بقلم الأستاذ سعد الخادم

نشأت فكرة تأسيس مدرسة الفنون الجميلة منذ حوالى قرن ونصف القرن ، وكان أول من فكر فى ذلك علماء الآثار المرافقون للحملة الفرنسية على مصر ، بقيادة بونابرت وقد شعروا بضرورة تدريب مجموعة من الفنيين على رسم الآثار المصرية القديمة بدقة وأمانة ومحاكاتها طبقاً للواقع ، ليتسنى لهم بعد ذلك فك رموزها والوقوف على خفاياها . ولكن الحملة الفرنسية لم تعمر طويلا ، فتوقف كثير من مشروعاتها فى مصر ، ولم تخرج إلى حيز التنفيذ ، وانقضت بعد ذلك أعوام طويلة ومشروع المدرسة فى حال خمول ، ثم بدأ التفكير فيه مرة أخرى فى أواخر القرن التاسع عشر ، وكانت مصر وقتئذ تستعين بخبراء فرنسيين فى مختلف ميادين الصناعة والأعمال ، فأنشئت بعض مصانع للنسيج وورش نموذجية يرأسها فرنسيون ، ثم استبدل بالنفوذ الفرنسى بعد سنة ١٨٨٢ النفوذ البريطانى الذى تسرب إلى نواحى التعليم المختلفة ، ولا سيما الفنى منه ، وظل التنافس بين مدرستى الفكر الفرنسى والإنجليزى فترة غير قصيرة ، وهو تنافس حاول فيه كل فريق الاحتفاظ بأكبر نصيب من المراكز الرئيسة ذات الأثر الفعال .

وفى بداية القرن العشرين كانت كفة النفوذ الإنجليزى هى الراجحة ؛ ولذلك فكر الفرنسيون فى فتح ميادين جديدة يكون لهم فيها فضل السبق ، فبدأ أحدهم ، وهو نحات ، فى إثارة موضوع إنشاء مدرسة للفنون فى مصر ، فوجد آذاناً مصغية ، وعاضده أحد الأثرياء* ، ولم تمض أشهر كثيرة حتى كان هذا الفنان الفرنسى ناظراً لأول مدرسة للفنون الجميلة المصرية ، وكان طبيعيا أن يستعين هذا الناظر بمدرسين وأساتذة فرنسيين ، أو من الأجانب غير الإنجليز إذا أمكن ، وهكذا ظلت المدرسة تعمل ما يقرب من خمسة عشر عاماً ، غير أن التنافس بين النفوذين الإنجليزى والفرنسى ظل مستحكماً فى نظام المدرسة ، حتى أوشك أن يقضى عليها تماماً سنة ١٩٢٧ ، وكان الفرنسيون فى هذه الأثناء يتطلعون إلى منصب جديد يمكنهم من الإشراف على جميع ميادين الآثار والفنون ، وهى جوانب تختلف تماماً عن اختصاص التعليم الفنى الذى كان الإنجليز مسيطرين عليه ، وهذا المنصب هو منصب مراقب الفنون الجميلة ، وليس بغريب أن نجد الفرنسيين — مهما اختلفوا — متأثرين بمشروعات بونابرت ؛ فالإشراف على جوانب الآثار والفنون الجميلة يمكن اعتباره امتداداً للمشروعات التى وضعها الفرنسيون فى أواخر القرن الثامن عشر .

ومع أن كثيراً من هذه المشروعات كان يخدم أغراضاً ثقافية أو نفعية للأجانب فإنها أفادت المصريين ، بل نبهتهم إلى ضرورة السعى لتمصيرها : فإذا أخذنا مدرسة الفنون الجميلة مثلا فإننا نلاحظ صراعاً خفيا بين الطلبة

* الأمير السابق يوسف كمال

وأساليب التدريس الدخيلة عليهم ، وهو صراع طبيعى بين طالب يشعر بأن له تراثاً عريقاً ومدرس يقدم له تراثاً آخر غريباً عليه .

فإذا أطاع هذا الطالب أستاذه صار غريباً عن بيئته ، وإذا خضع لبيئته أصبح مناهضاً لأستاذه ، وبالرغم عما لأساليب الأستاذ من إغراء ، وما لديه من سلطة لإيفاد التلميذ فى بعثات ، أو تعيينه فى وظائف فنية تضمن مستقبله — بالرغم عن ذلك — لم تفتر حدة الصراع الذى انتهى بتغلب رأى الطالب الذى أبى إلا أن تقوم أساليب تعايمه على أساس تراثه مستمدة من صميم بيئته وحياته وعادات مجتمعه وتقاليده .

والتقدير الأجنبى لقيمة الفنون له ما يعادله فى تقدير قيمة الفنون المصرية القديمة ؛ ولذلك تحتم الرجوع إلى مظاهر عناية القدامى بالفنون ورعايتها .

هذه لمحة مما حدث فى إنشاء مدرسة الفنون ، على أنه تتمة لهذا التمهيد ، نذكر ما كتبه الخبراء أو نظار المدرسة فى أوقات مختلفة : فهذا مقال نشر فى مجلة La Décade Egyptienne* سنة ١٧٩٩ بعنوان :

« مشروع لإنشاء مدرسة للرسم »
تقدم به المواطن دوترتر
فى جلسة المعهد العلمى المصرى

« لن أحاول الدخول فى أية تفصيلات أو التدليل على أهمية الفنون التى تعلمون حق المعرفة أنها إحدى اللغات الهامة فى التعبير ، والتى تكون جانباً هاما فى أى برنامج ثقافى .

ويبدو أن المهارة التى تخلقها مثل هذه الدراسات الفنية سوف تساعدنا فى أبحاثنا ولا سيما فيما نحتاج إليه من إيضاح وإتقان ؛ وهكذا يصبح الرسم وسيلة كفيلة بتسجيل النقوش والآثار التى تذهب بمضى الزمن ، أو بأثر العوامل الجوية ، أو بعبث الأيدى البشرية ؛ فالتسجيل الذى يأتى عن طريق الرسم يمهد السبيل إلى دراسة مناطق نائية يتعذر الوصول إليها ، كما يمهد السبيل إلى دراسة الأدوات زراعية كانت أم صناعية ، ودراسة نظم المعيشة فى الأزمنة القديمة بمختلف مظاهرها المنقوشة على الآثار .

وسيعنى طلاب هذه الدراسة برسم الأشكال الجميلة ، ولن تهمل فى الوقت نفسه دراسة المظاهر المحرفة أو المشوهة من الحياة ، كمظاهر الأمراض المتفشية مما يساعد على دراستها وتشخيصها من الناحية الطبية .

ويتكون برنامج الدراسة كالآتى :

(أولا) ينبغى صب قوالب لجسم الإنسان ، ثم تجمع نماذج ممتازة من الأجزاء المصبوبة بنجاح ؛ لتكون نماذج يدرسها المبتدئون . وتعتبر دراسة صب القوالب تمهيداً لرسم النماذج الحية ، ولاسيما رسم جسم الإنسان عن الطبيعة .

(ثانياً) تفتح ورش صب القوالب للطلاب كل يوم .

(ثالثاً) تخصص الفترة ما بين السادسة والثامنة من مساء كل يوم لدراسة نماذج حية حيث يرسم الطلاب أى أشخاص فى أوضاع جثمانية مختلفة .

(رابعاً) لن يعين لهذه الدراسة أساتذة دائمون ، وإنما يطلب من الفنانين جميعاً الاشتراك فى نقد الطلاب وتوجيههم ، وهكذا ترتبط فترات النقد بتردد الفنانين على المدرسة .

(خامساً) تدعو المدرسة أعضاء « المعهد العلمى المصرى » ممن لديهم دراية بعلم التشريح لإلقاء بعض الدروس فى صلة الرسم بالتشريح .

وسيحال هذا المشروع إلى لجنة لدراسة وسائل التنفيذ ، وما تحتاج إليه من نفقات » .

* * *

ومن اليسير أن نتبين بعد هذا العرض أن محور

* جاءت الحملة الفرنسية بأول مطبعة تدخل القطر المصرى ، وأصدرت هذه الدورية .

الدراسة فى المدرسة المزمع إنشاؤها يقوم على تدريب الطلاب على صب القوالب ومحاكاة النسب الطبيعية للإنسان ، وإذا كان المنهاج المدرسى المقترح قد أغفل دراسة الأنماط الفنية ، ودراسة الأسس التى يقوم عليها الإبداع الفنى وتدريب الطلاب على تقديم العمل الفنى ونقده ، فهذا كله طبيعى ؛ لأن الهدف من هذا المشروع هو خلق صناع يعاونون العلماء ، وليس تخريج فنانين لديهم القدرة على التعبير الفنى .

لقد تعطل هذا المشروع الدراسى لتغير الظروف التى كانت تسمح بخروجه إلى حيز الوجود ، ولكن علقت فكرته طوال القرن التاسع عشر بأذهان المربين الفرنسيين الذين أنشئوا أول مدرسة صناعية ببلاق سنة ١٨٣٤ عقبها عدة مدارس صناعية أخرى ، كان نظارها فى أكثر الأحيان فرنسيين ، واستمر هذا الأثر حتى بداية القرن العشرين ، حيث استعيض عن الفرنسيين بنظار إنجليز ، وعادت إلى أذهان المربين الفرنسيين مرة أخرى فكرة إنشاء مدرسة للفنون ، واستطاع فنان فرنسى ، فى أثناء هذا التنافس بين المربين الفرنسيين والإنجليز ، أن يؤثر فى أحد الأثرياء المصريين ، وينجح فى إقناعه بضرورة رعاية الفنون فى مصر ، وبضرورة تبنى الأفراد المحبين للفنون هذا المشروع خارج المجال الحكومى ، وربما لا تكون المصادفة المحض هى التى جعلت فناناً فرنسيا يتحمس لإنشاء مدرسة فنون مصرية ، وربما لا يكون من المصادفة كذلك أن تدفعه حماسته لا للتقدم إلى أية جهة حكومية لتنفذ مشروعه ، بل إلى الإصرار على أن يقوم المشروع على يد أحد الأثرياء .

ونجد موجزاً لما حدث فى هذا الصدد فى مقال نشر فى مجلة مصر L'Egypte Contemporaine فى العدد الصادر بتاريخ يناير ١٩١٣ تحت عنوان :

« ماضى الفن الإسلامى فى مصر ومستقبله »

بقلم

أحمد زكى باشا

« بينما كان النحات (لابلانى) يصنع لأحد الأمراء تمثالا سنة ١٩٠٧ ، إذ به يبدى تعجبه من عدم سعى المسئولين فى مصر لإحياء الفنون فى هذه البلاد والنهوض بتقاليدها الفنية التى كانت لها مكانتها منذ القدم ؛ وبذلك أثار حديث الفنان فكرة إنشاء مدرسة للفنون الجميلة ، وما لبث أن اقتنع السيد بها ، ورأى أن خير من ينفذ هذا المشروع هو الفنان (لابلانى) نفسه . وقد توالى اجتماعهما منذ شهر أكتوبر من السنة نفسها ، واستمر ستة أشهر ، كانا يجتمعان فى خلالها كل يوم لدراسة الطرق لتنفيذ هذا المشروع وكيفية تذليل العقبات التى تعترضه . وبالرغم عن تكهن أكثر الناس من مصريين وأجانب بإخفاق هذه الفكرة فإن المدرسة الجديدة فتحت أبوابها يوم ١٣ من مايو سنة ١٩٠٨ ، وبعد مرور عام على إنشائها تجمع لدى منشئها أدلة كافية تثبت نجاح المدرسة ، وحملته هذه النتائج على الاستمرار فى الإنفاق عليها ، ووقف بعض الأراضى عليها حتى يسد إيرادها النفقات اللازمة لاستمرار الدراسة فيها .

وكانت تدرس فى السنة الأولى المواد الآتية : الرسم — النحت — العمارة — الخط العربى .

وقد شجعت نتائج الطلاب فى هذه المواد الواقف على إدخال مادة جديدة فى منهاج الدراسة ، وهى الزخرفة ، فعين لها أستاذاً مختصا ، وبعد مرور خمسة أشهر على إنشاء هذا القسم الجديد ظهرت للطلاب نتائج بديعة فى هذا الفرع تتمثل فى تصميمات مبتكرة لآنية مزخرفة أو أقمشة أو قيشانى .

ومن دلائل نجاح الطلاب فى دروسهم أن الناظر إلى أعمالهم لا يظن أنها صادرة عن مبتدئين فى الفن ، وكأن الإحساس الفنى الذى كان خاملا عند المصريين قد استيقظ بفضل هذه المدرسة ، ويمكن أن نقول : إن ريع الأملاك التى وقفها الأمير على تحقيق هذا المشروع لا يكفى حالياً مواصلة المدرسة لعملها ، بل إن الأمر يحتاج إلى موارد أخرى يجب أن تتكفل بها الدولة ، أو وزارة الأوقاف ، مع المحافظة على نظم المدرسة وأساتذتها ، بل من الضرورى

المحافظة على طابعها كمدرسة للفنون والحرص على عدم تحويلها إلى مدرسة للصناعات .

كما ينبغى العمل على الوصول بالمتفوقين من طلاب المدرسة إلى مستوى ثقافى وفنى رفيع يحقق لهم ميزات السفر فى بعثات دراسية إلى الخارج .

أما الجهات التى يوفدون إليها ، ولا سيما المختصين فى فنون الزخارف ، فينبغى أن تكون مقصورة على الأندلس أو سورية حيث معالم أثرية رائعة للفن الإسلامى .

ولا جدال فى أن دراسة الطلاب ، وهم فى مرحلة إعداد عام ، يجب أن تتجنب تحويلهم إلى صناع مزخرفين قبل تكوينهم كفنانين .

ومعنى هذا أن الحذق أو الإتقان فى الصناعة يجب ألا يكون هدفاً فى حد ذاته يسعى إليه المدرس ، دون النظر إلى قدرات الطالب الفنية . ومتى تسنى للطالب رسم تصميماته الزخرفية يتعلم بعد ذلك تحت إرشاد المدرس طريقة تنفيذ هذا التصميم ، وأنسب الوسائل التى تتكيف معه .

ويظهر من هذا أهمية الورش التى تنفذ فيهـا التصميمات ، وتعتبر فى هذه الحال امتداداً لمراسم المدرسة .

فالطالب بعد أن يحكم تصميماته يذهب إلى الورش حيث يتصل بالصناع الذين يتعهدون تنفيذ مشروعه .

ولا يحتاج الأمر فى هذا المجال إلى إعداد طلاب يجمعون بين الفن والصناعة ؛ فالصانع مهما بلغ من الحذق والمهارة يعجز عن الابتكار ، ويرى نفسه بعد حين مضطرا إلى النقل والمحاكاة لأساليب الغير .

ونحن موقنون أن التعليم إذا أعد خيرة الصناع — دون إعدادهم فى الوقت نفسه كفنانين — جاء إنتاجهم عقيماً .

ولا جدال فى أن الطراز الأساسى الذى يجب أن يسود الدراسة فى هذه المدرسة هو الطراز العربى ، وأن تستبعد جميع الطرز الغربية فى الفنون ؛ وبالرغم من اضطرارنا إلى الاستعانة بأساتذة أجانب ، يجب أن يكون توجيههم مقصوراً على بث الروح الفنية وإرشاد الطلاب إلى التكوينات الفنية الأصيلة مع تجنب انحياز الذوق العام إلى الطرز الغربية .

لذلك يجب أن تقوم تعاليم هؤلاء الأساتذة على شرح الأسس العامة للفنون ، وقواعد انسجام النسب وتوافقها .

أما الخبرة اليدوية فيتولى تدريسها صناع مصريون ، وما من شك فى أن بين الصناع المصريين من يمتاز بمواهب خارقة يمكن الاستفادة منها ، ولا سيما أن بعضهم — بالرغم من استخدامه أدوات بسيطة وبدائية — يحقق أعمالا بلغت فى الدقة والإتقان شأواً بعيداً . »

* * *

وخير ما يصور حال الطلاب وطريقتهم فى التعبير الفنى عند نشأة المدرسة المقال التالى :

« المواهب الفنية للمصريين

على ضوء النتائج التى توصلت إليها مدرسة الفنون الجميلة»

للأستاذ لابلانى

(مجلة مصر المعاصرة ١٩١٠) L'Egypte Contemporaine

« دلت النتائج التى وصلت إليها المدرسة ، فى الفترة ما بين تاريخ إنشائها وتاريخ كتابة هذا المقال سنة ١٩١٠ ، على مقدار النجاح الذى أحرزته هذه المدرسة بالرغم من قصر فترة التجربة التى لم تتجاوز ١٨ شهرا .

لقد التحق بهذه المدرسة منذ إنشائها ما يقرب من ٤٠ شاب تتردد أعمارهم بين الخامسة عشرة والعشرين .

ولم يكن عند أحد منهم أية فكرة عن التعبير الفنى ، فالذين يتخيلون أن لديهم إلماماً بالفنون لمرانهم على نقل بعض الرسوم والنماذج ، سرعان ما تبين لهم أن لا دراية لهم إطلاقاً بأصول الرسم والتصوير ؛ إذ أن خبرتهم فى محاكاة الصور والنماذج كانت مقصورة على تخطيطات لم تدعم بتفهم للأشكال ، ودراية صحيحة بالتعبير عنهـا .

وقد ظن بعضهم أنه من اليسير بعد سنة أو اثنتين الوصول إلى درجة من الحذق والمهارة الفنية تكفل لهم سبل اكتساب المال الكثير ، وخيل إلى بعضهم الآخر

أن السنوات القليلة التى يقضونها فى المدرسة كفيلة بأن تفسح أمامهم الطريق إلى التوظف . وهناك فئة من الطلاب أرسلهم أهلهم للالتحاق بهذه المدرسة لا لدافع سوى أن الدراسة فيها بالمجان ؛ ولذلك كان لدى القليل من هؤلاء رغبة حق فى تعلم الفنون والرسم .

ولما كان من المتعذر الوقوف على مواهب الطلاب وقدراتهم الفنية عند التحاقهم بمدرسة الفنون ، أصبح من الطبيعى انتخاب الصالح منهم واستبعاد من قد يعوق وجودهم تطور النخبة الممتازة وتعليمها .

وقد حدث هذا بالفعل ؛ إذ انسحب بعضهم من تلقاء نفسه ، ورأت إدارة المدرسة فصل مجموعة أخرى ، ولم يبق لمتابعة الدراسة سوى الذين دلوا على اهتمام بالفنون ، وظهر فى إنتاجهم بعض التطور ، وهؤلاء يكونون جزءا كبيراً من مجموعة الطلبة الحاليين الذى بلغ عددهم ١٤٦ طالباً فى سنة ١٩١٠ ، ومن بين هؤلاء الطلبة نجد أن ١٢٤ منهم مصريون مسلمون ، ومن بينهم خيرة التلاميذ وأكثرهم حماسة للعمل .

ويتميز عشرون طالباً من مجموع طلبة المدرسة بمواهب خاصة ، ويمكن أن نستخلص منهم عشرة لديهم قدرة فائقة على حسن التعبير . هذا بالإضافة إلى صفة أخرى نادرة هى دقة الملاحظة والاتزان فى التفكير والمميزات التى تتصف بها هذه النخبة من طلبة المدرسة ، هى بعينها المميزات التى يتصف بها الطلبة الموهوبون فى أوروبا ممن تقوم على أكتافهم نهضات فنية .

ولكيلا يظن أن حماستى لطلبة المدرسة هى التى تدفعنى إلى الإشادة بإنتاجهم ، وتجعلنى أسترسل أيضاً إلى عرض آراء عامة يتعذر التثبت منها ، أنتقل من هذا التحليل الإجمالى إلى دراسة بعض الطلبة على حدة ؛ حتى يتسنى للقراء التيقن بأنفسهم مما أقوله عن كل طالب بمعاينة إنتاجه :

فنبدأ باستعراض حال محمود مختار مثلا ، وهو طالب فى العشرين من عمره ، ولد على مقربة من المنصورة والتحق بمدرسة الفنون منذ إنشائها ، ولم تكن لديه إذ ذاك أية دراية بالرسم ، ولكنه بدأ — بعد دراسة متواصلة استمرت ستة أشهر — فى تشكيل بعض النماذج من الصلصال . والآن بعد أن ظل يدرس النحت ما يقرب من سنة ، يمكن القول بأن استعداده الفطرى يسهل له سرعة التطور والتعبير ، وقد قضى فترة أردت فيها أن يتعرف إمكانيات الصلصال وطريقة التشكيل به ، فتدرب على محاكاة أجزاء تفصيلية من بعض النماذج وتقليد بعض الحليات المجسمة .

وحدث منذ شهرين أن طلبت منه محاكاة تمثال يونانى لرامى القرص « الدسكوبول » ، ولكى أضرب له المثل فى طريقة العمل شيدت هيكل التمثال ، وبينت له طريقة ملاحظة النموذج وكيفية التعبير عن حركاته ، والمواضع التى ينبغى التحقق من صحتها ، من حيث الاتزان والخصائص المميزة للتمثال .

وقد لخصت بضربى هذا المثل فى نصف ساعة جملة ما يدرس للطلبة فى سنين ، ولما انتهيت من إيضاح طريقة العمل أخبرنى مختار أنه فهم ، فحطمت النموذج الذى بدأته ، وتركته يواجه المشكلة بنفسه ، فلم تمض ثلاث ساعات أو أربع حتى أوشك أن يفرغ من إعداد الهيكل التمهيدى للتمثال بدون إرشاد أو توجيه ، وتمكن فى عشرين ساعة من إنجاز التمثال .

ومن أهم ميزات النتيجة التى توصل إليها أنه أنجز الهيكل التمهيدى الذى بدأ به ، وأضاف إليه أجزاء ساعدت على تكامله ، وهذا ما يتعذر على الكثيرين الوصول إليه ، ولا سيما المبتدئين ؛ فمن الشائع أن تظهر فى أعمالهم التحضيرية بعض المميزات الفنية ، وكلما حاول المبتدئ إتمامها تتضاءل قيمتها الفنية .

وللتحقق من نجاح تجربتى مع مختار ، ومن أن إنتاجه لم يأت عن طريق المصادفة ، أعطيته نموذجاً آخر لنقله ، وهو نسخة من الجص لتمثال « ڤينوس دى ميلو » ، ويعد هذا التمثال اختباراً قاسياً لكل مشتغل بالنحت ؛

إذ يصعب نقله ، ولكن جاءت النتيجة مؤيدة لإنتاجه الأول ، وفيها الإحكام الذي ظهر فى تعبيره لرامى القرص . ولو أن سهولة التعبير التى اتضحت فى أعمال مختار كانت لأحد الطلاب المتقدمين لمسابقة الانتساب لمدرسة الفنون الجميلة بباريس ، لضمن نجاحه فى المسابقة فوراً مع العلم بأن فترة الإعداد لهذه المسابقة تحتاج من الطالب إلى مدة دراسة لا تقل عن أربع سنوات أو خمس .

ولم تقف موهبة مختار عند نقل تماثيل ونماذج من الجص ، فقد نجح هذا الطالب فى إنجاز ثلاثة تماثيل لشخصيات مختلفة عبر عنها من الطبيعة ، وأرقى هذه التماثيل الثلاثة تمثال نصفى لأحد زملاء مختار ، وهو الطالب محمد حسن . ونلاحظ فى هذا الإنتاج الأخير أن عناية النحات لا تقف عند حد نقل النسب الطبيعية ومراعاة دقائقها فى جمود ، وإنما نراه يظهر فى تماثيله شخصية أصحابها .

وأخص بالذكر – بعد مختار – الطالب « محمد حسن » وهو فى سن مختار ، ومن المنصورة أيضاً ، وهو أكثر الطلاب المصريين ثقافة وسعة فى الأفق ، وهذا ما يميزه من غيره لتلقيه تعليماً عاما ، وقد دل منذ الشهر الأول من التحاقه بالمدرسة على تفوق ملحوظ ؛ فهو أمهر الطلبة فى الرسم ، ولا سيما من النماذج الحية ولو أن إنتاجه فى التصوير الزيتى ضئيل ، ولكنه يدل – بالرغم مما قلته – على شخصية لا تلتزم نقلا حرفيا للطبيعة ، وإنما تهدف فى تعبيرها إلى إحكام الترتيب فى أجزاء المنظر والتنسيق فى ألوانه . وهناك لوحة زيتية لمنظر رسمه ببلده فى أثناء عطلة عيد الأضحى ، ونتبين منه مقدار ما لديه من حساسية فنية ، وذوق سليم فى انتقاء موضوعه .

ومن الممتازين من الطلبة أيضاً الطالب على حسن ، وهو أصغر سنا من سابقيه ، وتدل أعماله على مواهب فذة ، وتتطور تطوراً ملحوظاً .

كذلك يدل إنتاج كل من عباس رفعت ويوسف كامل على استعدادات طيبة بالرغم من صغر عمرهما : فالأول سنه ١٥ سنة ، والآخر ١٧ سنة .

ولا يقل قسم العمارة عن الأقسام الأخرى بالمدرسة ؛ فهذا القسم يضم أكثر الطلاب الأجانب ، وقد لوحظ أن منهم من كان ملما ببعض أصول الرسم المعمارى قبل التحاقه بالمدرسة فى حين كان بعضهم الآخر جاهلا إياها تماماً : أمثال جورج كولوتشى الذى تفوق بعد ذلك فى إنتاجه .

ومن بين طلاب هذا القسم أيضاً محمد أنيس وعبد الحليم إسلام ، وهما يعنيان بالدراسة ، ونلمس فى إنتاجهما دلائل التطور .

وتذكرنا أعمال محمد أنيس وعبد الحليم إسلام ومحمد ياقوت ويوسف كامل فى طابعها الزخرفى بالفنون المصرية القديمة » .

* * *

هذا ما كتبه ناظر المدرسة عن طلابه ، وهو إن دل على شىء فإنما يدل على حماسة الطلاب الأوائل الذين التحقوا بالمدرسة فى فترة فقدت فيها مصر صلتها بتقاليدها وتراثها القديم ، وقد شعر هؤلاء الطلاب بعزلتهم عن ماضيهم الفنى مما حمل بعضهم على السعى للكشف عن الحلقة المفقودة بين فنهم والبيئة التى نشئوا فيها .

لقد استمرت المدرسة تعمل خارج النطاق الحكومى ما بين سنة ١٩٠٨ وسنة ١٩٢٧ ، وكانت هذه الفترة كفيلة بأن تقنع منشئ المدرسة بأن العصر الذى كان الملوك والأمراء يتبنون فيه مدرسة فنية ، كما كانت الحال فى عصر النهضة مثلا ، يختلف فى ظروفه وإمكانياته عن القرن العشرين الذي يتعذر فيه تنفيذ أى مشروع ضخم إلا إذا رعته الدولة أو أية مؤسسة اقتصادية كبيرة .

ونلمس مدى التحول الذى طرأ على مدرسة الفنون بعد إشراف الحكومة على برامجها من مقال كتبه المسيو لويس هوتكير مراقب الفنون الجميلة سنة ١٩٢٥ بعنوان :

« الدولة والفنون الجميلة بمصر »

وقد نشر فى مجلة L'Art Vivant التى تصدر فى

باريس ، قال فيه : « إن من مظاهر الفنون فى مصر قبل إنشاء مراقبة الفنون الجميلة تعدد جهات الإشراف على كل فرع من فروعها : فعلى حين تشرف وزارة الأوقاف على بعض جوانبها تشرف وزارة الأشغال أو البطريركية على بعضها الآخر ، ونرى أيضاً مدرسة تحضيرية للفنون تشرف عليها إدارة التعليم الفنى التى يمتد إشرافها إلى مختلف المدارس الفنية ، وتختلط فى هذا المجال مدارس التعليم الصناعى والفنون التطبيقية والفنون الزخرفية ، كذلك كانت بجهة السيدة زينب مدرسة للفنون الجميلة يعينها أحد الأمراء، وانتهى الأمر بأن نزعت ملكيتها عام ١٩٢٨ ، وأغلقت .

وقد رأت الحكومة المصرية إزاء هذه المشكلات توحيد الإشراف على هذه المدارس والمعاهد الفنية جميعها

ولما تعذر إنشاء مدرسة عالية للفنون الجميلة بين يوم وليلة ، اتجه رأى الحكومة المصرية إلى إنشاء مدرسة تحضيرية مدة الدراسة فيها عامان .

وسوف تتخرج الدفعة الأولى من هذا النظام فى شهر يونيو المقبل ، وفى شهر أكتوبر القادم سيتقدم المتخرجون من المدرسة التحضيرية للالتحاق بالمدرسة العليا للفنون الجميلة والفنون الزخرفية التى تضم الأقسام الآتية :

العمارة — التصوير — النحت — الحفر — الزخرفة .

والطلبة الذين يرغبون فى التفرغ لتدريس الرسم يتابعون دراسة تربوية بالإضافة إلى فروع تخصصهم ، ونأمل أن يتسنى للمدرسة بنظامها الحالى بعد بضع سنوات تخريج دفعات من الفنانين وأساتذة الرسم، وذلك بفضل أساتذتها : أمثال النحات محمود مختار ، والمهندس هاردى ، والمصور بريفال ، وإشراف ناظرها الأستاذ إينوشنتى » .

* * *

ثم تحولت مدرسة الفنون بعد سنة ١٩٢٧ إلى مدرسة عالية ، وأشرفت عليها وزارة المعارف المصرية منذ هذا التاريخ ؛ ومع هذا ظلت أساليب التدريس فيها تقوم على أسس دخيلة على تراثنا الفنى ، وقد تنبه إلى هذه المشكلة أحد الفنانين المصريين الذى خبر الأساليب الفنية الغربية ، كما درس فى الوقت نفسه دقائق الفن المصرى ، فتبين له أن أية مدرسة فنية تقوم فى هذه البلاد يتحتم أن ترتبط بثقافة هذه البلاد وماضيها الفنى ، وهذا ما سجله عن المدرسة العليا سنة ١٩٣٠ :

يقول الفنان محمد ناجى فى مقال كتبه حوالى سنة ١٩٣٠ عن الحركة الفنية فى مصر :

« إن نظرة المجتمع للفنون — وقت إنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ — لم تتعد الحرف والصناعات وأصحابها ؛ فالمجتمع يري فى الفنان شخصاً غير مثقف لا تقارن مهنته بالمهن أو الوظائف التى تحتاج إلى جانب من العلم والدراية .

وعلى الرغم من هذا تهافت الطلاب على مدرسة الفنون ، واشتد إقبالهم عليها منذ فتحت أبوابها .

لقد اعتاد الشعب المصرى أن يرى نفسه منذ أقدم العصور محوطاً بتعبير فنى غزير ، وهذا ما جعل الصغار يقبلون على ألوان الفنون بفطرتهم ، ويتطلعون لدراستها مهما كلفهم هذا من تضحية فى سبيل نيل الوظائف الرفيعة .

غير أن أسلوب الدراسة لم يتجه فى بادئ الأمر إلى التراث المصرى القديم ؛ فقد تركز هدف ناظر المدرسة — وهو النحات « لابلانى » — فى تدريب الطلاب ومرانهم على محاكاة الأساليب الغربية دون النظر إلى ارتباط هؤلاء الطلاب ببيئتهم وماضيهم الفنى .

ولما عدلت برامج الدراسة فى مدرسة الفنون سنة ١٩٢٧ ، وأصبحت مدرسة عالية ، أسندت إدارتها إلى الفنان (إينوشنتى) ، وأدخلت مادة تاريخ الفن بين مواد الدراسة .

ومع أن أسلوب العمل يسير على النحو الذى تسير عليه مدارس الفنون الأوروبية من حيث الانتظام والجدية فإن الدراسة ما زالت تفتقر إلى الطابع القومى ، وإلى منهاج يربط الفنان الناشئ بتراث بيئته وبتلك العوامل الاقتصادية والجغرافية التى تميز تعبيره الفنى من غيره » .

«السّجون قديمًا» في الأدب الشعبي

بقلم الأستاذ محمد قنديل البقلي

يا أهل العجب على بيتْ ضيفه ينشتم يهينوه
من داخل السجن بيجلدوه يهينوه
السجن جبار وأشجعْ الرجال يهينوه
فى دخلتى السجن قالوا: أهلاً وسهلاً يا مرحباً بإيراد اليوم
نده الباشسجان وقال : يا سجانه
أشيل بعينى ألا فى عسكر الكل سجانه

نده وقال : يا سجان خد الإيراد حميه واحلق له
رمن أفخر بدل مساجين طلعْ له

جانا الباشسجان وقال: الإيراد اتنين فى ريحْ اتنين يترصو
ودانا لمزين جنبْ حيط قاعد من عدم الزهر
كاسر مشط الشعر ومقصه
مكنه بتاعتْ خيل وعلى الشعر المليحْ قصه
وخدنى من إيدى ودانى الحمام
السقعة طارتْ فى جسمى بقيتْ أشبه لدكرْ حمام

وعلى مكتب السجن ودونا
قلعونا ملابسنا وملابس من السجن لبسونا
خدم أسامينا وع الميزان وزنونا

أدحنا دخلنا السجن وبقينا فى إدين الحكام
فى الأصل مجنون ما تفهم ياللى تعاند الحكام
أنا اللى قعدت فى السجن شهرين عرفته باللى فيه
يا جاهل السجن اسألنى وأنا أقول لك عَ اللى فيه
أنا أسأل الله يكفينا شر السجن واللى فيه

* * *

السجن تمان تدوارْ معدودة
وكل دور فيه رجال معدودة
ياما شجعان من داخل السجن معدودة

أول من الدور أصْله دورْ ملكيه
لابس هدومه يدخل له اليمك فى عمود ملكيه

تانى من الدور خواجه وحمايه
من داخل السجن نايم على فرش ونائليه
مشط ومرايه ومقصْ للشعر ونابليه
أنا قلت إشمعنا الخواجه بره وهنا مبسوط
وابن الوطن مسكين نايم على برش ماهش مبسوط

تالتْ من الدور حداد وبراد وفى صنعته شغال

رابعْ من الدور نجار وسَباك جنب الكور ومخزن
تنظر تلاقى العدس والفول فى القزانات يتخزن

وخامس من الدور طباخ وفراش فى السجن نابطشى
وكل عنبر طالعْ له قفه ونابطشى

وساتتْ من الدور قوارب ومهرب
آه ده اللى بيهرب الحشيش ويفلت الأفيون

ودور سبعة فيه النقاشين بتلمع
وأنا من ضمن ماسك كهنه فى إيدى وبلمعْ
إصطبل للخيل كما بنورْ وملمعْ
وقال الباشسجان : سمَّعْنى يا ولد على دا الدور
وأنا أعطى جراية يمك قروان بالزيت وملمعْ

أشيل بعينى ألاقى اللى فى دور تمانيه على عصا محنى
أقول له : فاضل لك قد إيه يا عمْ ؟
قال لى : خلاصْ رَوحت بقى فاضل سبعْ سنين من مددْ
أنا قلت : آه ده اللى عدى الكبارى وانحدف على مددْ

من صغر سنى يا باشسجان وأنا بلعب فى الورق حريف
الآسْ والدوه لما التريس حريفْ
الأربعات والخمسات والستات لها حريف
ما دام ضيعت حا يحرق بنط ولا تسألْ
الظهر غلبْ الأونطه يا غشيم دبوسْ
لوْ عيلى بنطك عنى لأعملْ لك نمرة بالدبوس
السبعات والتمنيات والتسعات لها حريف
والعشرات ملهاش نمرة ولا حريف
الظهر لما يعاكس خشنى يغلب الحريف
أشيل بعينى ألاقى البنت مع الولد ماشيين
رَيح فينْ يا بنت ؟ رَيحَ بيت الشايب باش
بايدى رَقمتْ الولد من كتفه بالدبوس
راحتْ البنت سرخه وقالت يا باش
صبحت أنا فى الوقت دا محتارْ
السجن من نار ولو كان ابن باش يهينوه !

* * *

للسجن فى بلادنا — وفى بلاد أخرى كثيرة — رهبته وقسوته التى تقهر الرجال وتذلهم بما تحطم من كبريائهم وترغم من أنوفهم . وأقسى ما يكون السجن على الذين ساقهم إليه سوء الحظ ساعة دخوله ، وهذا ما يعبر عنه شاعرنا الشعبى فى هذا الموال الذى نعمد إلى تحليله :

فالأيدى التى تسوق إلى السجن وتوصل إليه أيد غليظة ، أيدى حراس أشداء على المذنبين لا ترحم ولا ترثى ، بل تمعن فى الإذلال والإهانة . والأيدى التى تتلقى المحكوم عليه بالسجن داخل السجن أشد قسوة وأكبر إمعاناً فى الإذلال والإهانة ؛ لما تعودته من كثرة تلقى المجرمين ومعاملة المذنبين . وقلوب الجميع لكثرة ما مر بها من الحالات جامدة متحجرة لا ترحم ولا ترق ولا تلين .

لهذا كانت حياة السجن الأولى — أى أول عهد السجين بالسجن — أشق فترة فى حياته الجديدة به لأنه يستبدل بحريته الحبس ، وبالعالم المفتوح السجن المغلق ، وبالانطلاق القيد ، وبالمعاملة الحسنة معاملة خشنة قاسية

قد يقال : إنه يستحق هذا جزاء إجرامه ، وإن السلطة القائمة على المجتمع لا بد أن تتعقب الجريمة وتقتص من مرتكبها جزاء له وردعاً لغيره ، وإن السجن هو ضريبة الخروج على القانون . . . وكل هذا صحيح ، ولكنه لا يمنع أن المجرم إنسان ، وأن له نفساً فطرها الله على الشعور والإحساس ، وأن نفسه إن كانت قد ماتت ساعة ارتكابه الجرم فإنها الآن تستيقظ ، وأن ضميره الذى زايله وهو ينحرف عن السلوك السوى يعاوده ساعة الجزاء ، ويلح عليه بالندم على ما فرط منه .

ويزيد السجين هما على هم ما تضيق به نفسه وهو يستقبل الحياة الجديدة من مرارة النفس وحسرة الفؤاد على حياة حرة طليقة ودعها ، والخوف والإشفاق من حياة مقيدة ذليلة يتوقعها ؛ من أجل هذا عنى الذين يدعون إلى إصلاح السجون وتغيير نظر العقاب فى العصر الحديث بالتنبيه إلى ضرورة حسن استقبال المذنب ، وأن تتلقفه أيد رحيمة تهدئ ثائرة نفسه وترد عليه صواب رشده ، تشعره بالندم وتنتزع منه الاعتراف وتمهده للتوبة ، فتطهر روحه ، وتصقل نفسه ، وتجعل من حياة السجن التى سيعيشها فيما بعد إصلاحاً له وتقويماً ، وتهيئة لما بعد الإفراج ؛ حتى تعمل بذلك على أن يعود إلى حظيرة المجتمع عضواً نافعاً ، بدلا من أن يزيده السجن إجراماً على إجرام ، ويملأ نفسه بالسخط والمرارة التى تجعله يود الانتقام من المجتمع الذى ظلمه وأهانه ، وأذل نفسه وقهر روحه ، وأنزله من آدميته إلى معاملة هى أقرب ما تكون إلى معاملة الحيوان .

فإذا لم نقل إن بعض الذين يدخلون السجن لأول مرة مظلومون (يا ما فى السجن مظاليم) فلا أقل من أن ندرك أن معظم هؤلاء الذين تتلقفهم زنزاناته وجحيمه مجرمون بالعاطفة أو الصدفة أو الحاجة أو الجهل . . . فهم أصلاً ليسوا مجرمين ، لم يقصدوا الإجرام ولم يتعودوه وإنما دفعتهم إليه ظروف خارجة عن إرادتهم . وهؤلاء تصدمهم المعاملة السيئة ، وتقتلهم القسوة والإهانة ، فهم

يدخلون السجن وجلين خائفين مترقبين ، فإن خرجوا من السجن مجرمين حقيقيين فلن يكون ذلك إلا (بفضل) المعاملة التى لقوها فى السجن ، والعدوى التى انتقلت إليهم من المجرمين الحقيقيين المعتادين المحترفين الذين ينفثون فى هؤلاء البرءاء سمومهم ، ويلقنونهم فنون الإجرام وحب الجريمة .

وعلى كل حال فهذا تقديم لشرح (السؤال) الذى هو موضوعنا يمهد لفكرته ، ولنترك بقية التعليق على وظيفة السجن، وطبيعته لما بعد الفراغ من تحليل هذه القطعة من الأدب الشعبى الطريف .

وواضح أننا بصدد سجين يزج به إلى السجن ، وأنه يصف شعوره عند دخوله السجن ربما لأول مرة كما يدل عليه استطلاعه لأدوار السجن وأشخاصه ومرارة نفسه التى تدل على أنه غير متعود .

والافتتاحية، طريفة فى تشبيهها السجن بالبيت ، والسجين بالضيف ، وحينئذ يوجد مجال للعجب من أن يكون الضيف فى هذا البيت موضع إهانة وإذلال ، فما عرفنا بيتاً يهان ضيفه كهذا البيت؛ ربما يكون فى ذلك مغالطة ؛ لأنه ما كان للسجن بحكم وظيفته أن يكون مأوى أو نزلا للضيفان ، ولكن الجمال فى هذا التشبيه من شأنه أن يؤدى بنا إلى الطرف الآخر من التشبيه ، وهو أن السجن أداة تعذيب وإرهاب ، فنُدْفَع إلى الاعتقاد بأن السجن كما أنه ليس مأوى للضيفان لا ينبغى له كذلك أن يكون أداة للتعذيب والإذلال ، ويتعين عليه إذن أن يكون فى مركز وسط بين الطرفين المتطرفين

فاعجب إذن لبيت يهان ضيفه ، وفى داخل هذا البيت يجلد الضيف ويهان ، ولو كان أشجع الرجال ، فليس أمام جبروت السجن شجاع أو جبان ، كبير أو صغير ، هو تطبيق لمبدأ أن الناس أمام القانون سواء ، وأن العدالة لا بد أن تأخذ مجراها على الجميع ، وإن لم يعدم التاريخ أن يبين لنا التفرقة فى المعاملة تبعاً للمراكز الاجتماعية والجاه والثروة ، فلا شك أن ذوى المال أو الجاه أو المنصب وإن زال عنهم يلقون من الرعاية والتكريم ما يجعلهم فوق مستوى العاديين من الناس . ولكن ما يقصده شاعرنا هو أشجع الرجال من العاديين من الناس ، وهو ما يبينه بقوله « السجن جبار » وهى عبارة فيها مرارة ورهبة وإشفاق .

وها هم أولاء الزبانية عند مدخل السجن يستقبلون صاحبنا بالسخرية المرة والتهكم اللاذع والتهديد والوعيد. لقد جاءهم حينئذ « صيد » جديد و(إيراد) جديد ، فهم يرحبون به ضاحكين لمصيبته و(مصائب قوم عند قوم فوائد) وليس فى كل يوم يأتى السجن نزلاء ، ولكن على كل حال هذا هو (إيراد) اليوم ، فأهلا به وسهلا . إنه بمجيئه ستزيد حصيلة السجن، ويتسع نفوذ السجانين ، ويمتد سلطانهم ويكثر أتباعهم . وها هو ذا (الباشسجان) يصيح فى رجاله أن يتسلموا (الزبون) الجديد ، ويقوموا له بعمل اللازم .

ومن مقدمات السجن أن يؤخذ بالسجين عنوة واقتداراً ، فيقص شعره حتى تبين منه جلدة الرأس ، ثم يدفع به إلى الحمام البارد ليستحم ، ثم يستبدل بملابسه العادية ملابس السجن ، وليس فى هذه الإجراءات كلها شذوذ لو أنها لم تكن لتطبق قسراً فى قسوة وعنف . فإذا لم نقل : إنه ليس من الضرورى استلزام أن يكون السجين حليق الرأس كما لو كان أقرع ، أو أنه ليس من اللازم أن يخلع السجين عنه ملابسه المدنية التى هو بها إنسان عادى ، أو على الأقل إن ملابس السجن يجب أن تكون فى نوعها وفى طبيعتها أقرب إلى ملابس غير المدنيين من الناس . . . فلا أقل من أن نتصور إمكان إجراء الحلق والاستحمام واللبس دون ما إهانة للسجين أو إذلال له وانتقاص من آدميته ، ولا سيما أن هذه الإجراءات شكلية لا تقدم أو تؤخر من كون السجن أداة عقاب ، وأن السجين مقبل على حياة كلها قيد وحبس واعتزال ؛ فليست هذه الإجراءات ذاتها محل مرارة بقدر ما تكون الطريقة الوحشية التى تجرى بها ،

وإليك كيف تتم مثلا عملية حلق الشعر للسجناء :

جاء الباشسجان وأصدر أوامره بأن يصطف (الإيراد) وهى كلمة ساخرة فيها غاية الاحتقار للأشخاص الآدميين الذين وضعوا تحت رحمته ، يصطف الإيراد مثنى مثنى ، وعبرّ عن الاصطفاف بالتراص ، والتراص يكون للجماد لا للعاقلين .

والمزين (أى الحلاق) جالس إلى جوار (الحيط) ومعه المقص والماكينة ، كلاهما مكسور ، وماكينة الحلاقة الماكينة التى تستعمل للخيل ، ويهوى الحلاق على الشعر المليح فيقصه ، ثم يؤخذ السجين من يده إلى الحمام البارد الذى يشيع البرد القاتل فى كل أجزاء الجسم حتى يجعل الشخص أشبه ما يكون بذكر الحمام الذى ينتفض من البرد ، بعد هذا يساق المساجين إلى المكتب حيث يخلعون ملابسهم ، ويستبدلون بها ملابس السجن التقليدية ، ثم تقيد أسماؤهم ويوزنون على الميزان استكمالا للإجراءات الصحية والبدنية .

هنالك يستقر فى ذهن السجين أنه قد أصبح من أهل السجن ، وأنه صار حقاً فى أيدى الحكام . ونقف وقفة نتأمل فيها كلمة الحكام بالمعنى (البلدى) لهذه الكلمة الذى لا تدل عليه مثلا كلمة الحاكين ، وهى من الاشتقاق نفسه ، والتى تشعر بالفارق الكبير بين الحاكم والمحكوم أكثر مما تدل عليه كلمة الحاكين ؛ فلهؤلاء الأولين جبروتهم وسطوتهم ، والشاعر يعود على نفسه باللوم أن أوقع نفسه فى يد الحكام ، فيصم بالجنون وعدم الفهم من يعاند الحكام من مبدأ الأمر حتى يقع فى أيديهم ، وكأنه يقول : إن من رضى لنفسه هذا المصير يستحق كل ما يجرى عليه داخل السجن ؛ فإنه ما يكون لأحد مهما كانت قوته أن (يعاند) الحكام وهم القائمون على السلطة والمتصرفون فى العباد ، فكيف لو كان الواقع فى أيديهم وتحت سلطانهم مذنباً أى مديناً لهم ؟ إنهم سوف يقتصون منه أبشع قصاص ! وينتقمون منه أرهب انتقام !

فإن لم تكن تعرف ما يحدث فى السجن أو ما يدور فيه من صنوف التعذيب وألوان الهوان ، وكنت جاهلاً بكل ذلك ، فاسأل الشاعر ؛ فإنه قد قضى شهرين عرف خلالهما ما يحدث فيه ، وهو جدير بأن يحكى لك هذا الذى يجرى بين جدرانه والذى يتلخص لأول وهلة فى الدعاء إلى الله أن يكفينا شر السجن وما فيه ؛ فإنه لبشاعته بحيث لا يتمناه المرء لعدو أو حبيب .

والسجن مراتب وأدوار ، عدتها ثمانية ، ولكل دور رجاله وسجانوه ، ولا يخلو أحدها من مسجونين شجعان ، بل إن هؤلاء من الكثرة بحيث يكونون غالبية الرجال ؛ فلن تجد سجيناً ضعيفاً ، بل كلهم شجاع جسور ، تنقلب الرغبة فى الندم والتوبة عنده مع طول الهوان والحبس إلى تفاخر وبطولة ! ويحكى بعض السجناء لبعض ما تعلموه ، فيتعلمون أكثر من ذى قبل فنون السرقة والاختفاء ، ويناقشون الوسيلة إلى معاودة الجريمة والانتقام من المجتمع ، ولكن بالحرص والحذر ، غير أنهم بالرغم من ذلك يقعون مرة أخرى فى قبضة القانون ؛ فالمذنبون بهذا لم يستفيدوا من حياة السجن حب الإقلاع عن الجريمة بقدر من استفادوا المهارة فى إخفائها وحب ارتكابها .

والدور الأول من السجن هو دور (الملكية) أى دور المدنيين الذين لا يلبسون الزى العسكرى ، والذى يضم الموظفين الإداريين الذين يلبسون الملابس (الملكية) والذين يحمل إليهم الطعام فى (عمود) يختلف عن عمود السجناء . وقد كانت كلمة (ملكى) فى الأدب الشعبى المصرى هى مقابل كلمة عسكرى أو جهادى . ولا يزال هذا الاستعمال شائعاً عند العامة حتى اليوم .

أما الدور الثانى من السجن فيشمل الأجانب فيما يبدو (الخواجات) والمتمتعين بالحماية الأجنبية ، أى رعايا الدول الأجنبية الذين تحميهم قنصلياتهم وتحابيهم قوانين البلاد أيام أن كانت مصر خاضعة لحكم الأجانب الذين استطاعوا أن يفرضوا على البلاد قوانين جائرة تجعل

المصريين أقل شأناً من الأوروبيين ، بل تفرق بينهم وبين الوطنيين فى المعاملة : فالأجنبى داخل السجن نائم على فرش وله فى حجرته الأثاث (النبولية) اللازم لاستعماله وراحته ، وبيده مرآة ينظر فيها وجهه ، ومشط يصفف به شعره ومو بليات كثيرة .

ولا يفوت الشاعر هنا أن يندد بهذا الشعور الممض الذى كان يعتمل فى قلب كل مصرى ، أيام الاحتلال وامتيازات الأجانب من رؤية الأجنبى مميزاً على الوطنى يتمتع بالمزايا والاستثناءات وحسن المعاملة التى لا يحلم بها الوطنى ، كما يلقى من التكريم والرعاية ما لا يلقاه ابن البلد الأصيل الذى هو أولى . لقد كانت خيرات البلاد كلأً مباحاً يرعاه (الخواجات) ويجنون منها أطيب ما فيها ، بل لعلها كانت وقفاً على الغرباء عن البلد . فالشاعر يقرر فى مرارة وحسرة أن الخواجة فى داخل السجن — كما فى خارجه — محظوظ ومبسوط ينام على الفرش الوثير ، ويقدم له الطعام الفاخر ، على حين أن ابن البلد مهان ومسكين ينام على (البرش) فوق (البلاط) ويقدم له أسوأ الطعام ، ويعامل أسوأ معاملة وأقساها .

أما الدور الثالث ففيه من أرباب الحرف الحدادون والبرادون ، وكلهم يزاولون عملهم فى صناعتهم .

وبالدور الرابع — النجارون والسباكون يعملون أيضاً بجوار (كور) الحداد ، وبجانب مخزن السجن .

ويتطلع السجين فيرى طعام المسجونين من فول وعدس وقد تكدس أكواماً أو فى (القزانات) ، ولا حاجة بنا إلى أن يبين لنا الشاعر أن هذا الفول أو العدس ، هو الغذاء الذى لو كان أشهى طعام لمله الذوق لدوامه وأبديته . السوس والطين فيه هو (الفيتامين) الرئيسى ، وهو يطهى كيفما اتفق ؛ لأن الذين سيتناولونه حيوانات فى نظر الطهاة أنفسهم .

ولا ننكر أنه لا ينبغى أن يرتفع بمستوى الحياة فى السجون أكثر مما هو فى البيئة الخارجية ؛ حتى لا يكون فى ذلك تشجيع للناس على أن يدخلوا السجن ؛ ليتمتعوا فيه بالعيش الرغد ، ولا سيما فى البلاد التى يكون مستوى المعيشة فيها داخل السجن أحسن مما هو خارجه .

وقد فطنت السجون المصرية إلى كثرة ما تفرض من قيود فعمدت إلى التخفيف منها : فأنشأت فى عهد الثورة المقاصف (الكانتينات) تباع فيها مختلف الأطعمة والشطائر (السندوتشات) من جميع أصناف الطعام ، كما أباحت التدخين للمسجونين . . . وكل هذا تطور محمود فى سبيل الارتقاء بآدمية الإنسان ولو كان سجيناً .

وبالدور الخامس من السجن — الطباخون والفراشون ذوو النوبة (النوبطشية) ، وكل عنبر تطلع له (قفة) بها الخبز والطعام .

أما الدور السادس — ففيه مهربو المخدرات من حشيش وأفيون وخصوصاً المراكبى (القواربى) الذى (يفلت) الأفيون ويهرب الحشيش . ولعل هذا الدور أن يكون أكثر أدوار السجن (إيراداً) من السجناء ، لأن معظم رواد السجن من مهربى المخدرات ؛ إذ يشغل تهريب المخدرات نسبة كبيرة من نسب الجرائم ، وتجارة المخدرات مغرية لطالب الكسب والثروة . وهى على ما فيها من خطر تستهوى الكثيرين من طلاب المكسب الوافر والثروة العاجلة . ولعل مما يزيد الإقبال على تجارة المخدرات بل تعاطيها ، هذا المنع المشدد الذى تحاط به «تجارة المخدرات وتعاطيها » فكل ممنوع مرغوب ! . وربما لا يخفى — بناء على ذلك — أنه ليس كل تجار المخدرات يصلون إلى السجن ؛ فالذى يصل إليه هو من ضبط لا من اتجر ، وبقضية منطقية ننتهى إلى الحكم الآتى : ليس كل من اتجر بالمخدرات يدخل السجن ؛ وبمفهوم العكس نقول : بعض الذين يتجرون بالمخدرات لا يدخلون السجن . والواقع يؤيد ذلك فعلا ؛ فإن الشخص يظل يتجر فى المخدرات سرا حتى يضبط ، ولا يمنع ضبطه من أنه قد زاول تجارة المخدرات مدة من الزمن . وكثيراً ما يحدث أن يعود إلى هذه التجارة بعد خروجه من السجن ، بل إنه فى الكثير من الحالات تظل زوجته

أو أحد أقاربه يزاول التجارة حتى حين خروجه من السجن . وأترك للمصلحين الاجتماعيين استخلاص ما فى ذلك من عبرة من حيث ما يتعلق بالرغبة فى القضاء على تجارة المخدرات بحلول عملية منتجة . وحسبنا أن نردد ما يقوله الشاعر (ولو انضبط يحيلوه على دور ستة بالأفيون) .

ودور سبعة فيه النقاشون ، وهو الدور الذى وضع فيه شاعرنا . فها هو ذا فى يده (كهنة) أى خرقة يقوم بالتلميع والتنظيف بالرغم عنه .

ونشير هنا إلى طبيعة العمل فى السجون ، وقد تناولته البحوث وأشارت إليه مؤتمرات القانون الجنائى وهيئة الأمم المتحدة وحقوق الإنسان ، فقررت أن العمل فى السجون يجب ألا يكون هكذا بإجبار السجين أو بالرغم عنه ، بل إن العمل حق لا عقوبة ، وهو من الحقوق المتصلة بشخصية الإنسان اللصيقة به ، ولا بد أن يكافأ عليه مكافأة تقرب — إن لم تعادل — أجر العامل الأجير فى الخارج ، وأن يكون له الحق فى اختيار الحرفة التى تروقه وتلائم ميله ، إذ أن العمل فى السجون لا يزال حتى الآن عقاباً وسخرة ؛ ولذا يقوم به السجين عن كراهية وملل واحتقار ، ويدفعه السجان إليه دفعاً . وقد ذهب علماء الاجتماع والجريمة إلى أنه ينبغى أن يكون العمل فى السجون تأهيلا لما بعد الإفراج ؛ فيدرب السجين فى السجن على احتراف عمل يتكسب به عيشه الشريف فى الحياة الخارجية بعد الإفراج عنه حتى يعود إلى المجتمع عضواً نافعاً .

ويشير البيتان التاليان إلى أن إصطبل الخيل بالسجن من كثرة التلميع والتنظيف يلمع كالبلور ، وفى هذا تعريض بالعناية بالخيول وإصطبلها أكثر من العناية بحجرات السجناء ، فبينما تقيم الخيول فى إصطبل طلق الهواء والشمس والإضاءة لا ينقطع تلميعه وتنظيفه ، والسجناء أنفسهم مسخرون لهذا الغرض ، نجد حجرات السجناء وزنزاناتهم صغيرة ضيقة قذرة لا تدخلها الشمس ولا الهواء ، مملة قاسية لا تصلح سكناً للآدميين ولا للخيول التى لا شك أن حظها فى السجن أسعد بكثير من حظ الآدميين .

كذلك فإن سور السجن الحديدى أشبه ما يكون بالفضة من كثرة التلميع والتنظيف ، ولم لا ؟ ولدى السجن آلات حية كثيرة من السجناء لا بد أن يعملوا أى عمل ، إن المهم هو ألا يكف السجناء عن العمل ، وألا يستريحوا لحظة ، وهل يستطيعون أن يخالفوا أمر سجانيهم إذا أصدروا أوامرهم بإعادة التنظيف والتلميع ، أو لو اهتموا بنظافة إصطبل الخيول أو سور السجن أكثر من اهتمامهم بحجرات السجناء أو أدوات طعامهم وشرابهم ؟ إن السجين ملك للسجن يتصرف فيه السجان كيف يشاء وهو مدين للدولة بالعقاب الذى وقع عليه ، فلا بد أن يظل عبداً طالما هو سجين .

بل إن السجين ملزم أن يغنى للباشسجان ، ملزم أن يغنى له حتى يسر ويبتهج من أنات هذا السجين الكسير القلب الجريح الفؤاد . (وقال الباشسجان سمعنى يا ولد على دا الدور) ، غنّ لى (يا ولد) هذا الدور ، وهو يخاطبه بقوله : يا ولد إمعاناً فى النكاية والإذلال ، ولم لا ؟ أليس كل مولود ولدا ؟ أليس من حق الباشسجان أن يتسلى ببؤس هؤلاء السجناء ، وأن يقضى وقتاً سعيداً طيباً على حسابهم ؟ لينس المسجون أنه سجين وأنه مقيد ، وأنه معذب ، لينس سوء معاملة السجان ، وليتكلف المرح والسعادة وانشراح النفس حتى يطاوعه بالغناء لإسعاد جلاده ما دام الجلاد نفسه قد طلب هذا الغناء وأمر بهذه السعادة ! وإن له على ذلك لمكافأة ، ويالها من مكافأة ! زيادة اليمك والجراية ، قروانة عدس بالزيت كبيرة ملمعة ! أليس ذلك كافياً لإسعاد السجين ما دام السجان بهذا قد سعد !

ويتطلع السجين إلى الدور الثامن فيرى رجلا قد احدودب ظهره وتقوست قامته يسير على عصا فيسأله : كم من الزمن بقى له فى السجن ؟ فيقول : إنه قد قاربت مدته على الانتهاء ، لم يبق له بالسجن حتى يفرج عنه

إلا سبع سنين ! مدة قصيرة لا شك إذا قورنت بما انقضى من مدة حبسه، وإن كان محكوماً عليه بالمؤبد مثلاً فإنه يكون قد أفرج عنه تقريباً إذا لم يكن قد بقى له غير سبع سنين !

وفى بقية القصيدة معان رمزية كثيرة يشير بها الشاعر إلى لعب الورق رمزاً إلى الحظ و (الزهر) حين يعاكس ويؤدى بصاحبه إلى الخسران . والمعروف أن لاعبي القمار يبرعون فى أوراق بعينها يلازمها حظهم : فالآس والدوه والتريس لكل منها (حريف)، والأربعات والخمسات والستات لكل منها حريف . والذى يسوء حظه فى اللعب يحرق (البنط) . والقاعدة العامة أن (الزهر) أى الحظ – حين يعلو بصاحبه – لا عجب أن يغلب به الغشيم (الخشنى) الحريف .

ويختتم بأن « السجن من نار ولو كان ابن باش يهينوه » .

أرأيت كيف ألم الشاعر فى هذه الأغنية الشعبية الطريفة بمآسى السجن وأحاط بالكثير من صور الحياة ؟

إن أحسن ما نعلق به على هذه القصيدة الجميلة هو أن ندعو إلى إعادة قراءتها واستعادتها مرة ومرات ؛ فإنها كالوردة تشم ولا تعتصر . ولعل تحليلا أبعد لمعانيها ربما ذهب بطلاوة عبارتها وحلاوة ألفاظها .

وكم فى أدبنا الشعبي مثل هذه من قصائد وقصائد !

* * *

مطالع الكافوريات
وكيف تصور نفسية المتنبى

بقلم الدكتور يوسف خليف

جرى العرف الفنى فى الشعر العربى القديم على أن تبدأ القصيدة بمقدمة غزلية، وكانت هذه المقدمة فى أول أمرها أثراً من آثار البيئة الصحراوية التى ظهر فيها الشعر العربى، تلك البيئة التى كانت الرحلة خلف مواقع الغيث ومنابت الكلأ عنصراً أساسيًّا من عناصر حياتها ، وجزءاً لا يتجزأ من طبيعة العيش فيها ؛ فلم تكن هذه الرحلة التى كانت تحدث لأسباب اقتصادية تمر هادئة فى حياة القبيلة العربية ، وإنما كانت تخلف وراءها ذكريات باقية فى نفوس شبابها ، وانفعالات عنيفة كانت تملؤها بشتى العواطف والمشاعر .

وكان الشاعر العربى إذا ما دفعته ظروف الحياة إلى المرور بمواطن شبابه وقف على أطلالها الدارسة يبكى ذكرياته الضائعة، ويناجى صاحبته التى شاركته فى الحياة بها ، وعهوده التى ولت ولم تبق منها إلا آثارها .

ثم تطورت هذه المقدمة الطللية ، فأصبحت شيئاً تقليديًّا يحرص الشعراء على بدء قصائدهم به ، وأصبح الحديث عن الحب والمرأة « اللحن المميز » للقصيدة العربية فى صورتها التقليدية سواء تأثرت حياة الشاعر بهما أو لم تتأثر . ولم يستطع تطور الشعر العربى، ولا تعدد مدارسه الفنية ومذاهبه – أن يغير من هذه المقدمة التقليدية . غاية ما فى الأمر أنها كانت تنحرف أحياناً عن صورتها الطللية القديمة إلى صورة غزلية خالصة ينسب فيها الشاعر بصاحبته ، ويصف جمالها وحبه لها . وعلى الرغم من محاولات بعض الشعراء الخروج على هذه المقدمة

الغزلية ، وإعلانهم الثورة عليها — ظلت هذه المقدمة التقليدية تفرض سلطانها الفنى على الشعر العربى فترة طويلة من تاريخه ، وظل الشعراء يحرصون عليها فى أكثر قصائدهم .

والمتنبى واحد من هؤلاء الشعراء الذين حرصوا على هذا التقليد الفنى فى أكثر قصائدهم ، وعلى الرغم من فحولة المتنبى الفنية ، واعتداده الشديد بشخصيته — لم يفكر تفكيراً جديًّا فى التخلص من هذه المقدمة أو الخروج عليها ، وإنما ظل كغيره من الشعراء يبدأ كثيراً من قصائده بها . غاية ما فى الأمر أنه كان يفكر أحياناً فى التمرد عليها ، ولكنه سرعان ما يعود إليها .

ونحن لا نعرف فى حياة المتنبى امرأة أحبها وتغزل فيها ، أو — على الأقل — لا نجد له شعراً غراميًّا خالصاً نستطيع أن نقف عنده لنقول : هذه هى أصداء غرام المتنبى ، وهذه هى ملهمته ، وإن يكن بعض مؤرخى الأدب العربى يظنون أنه كانت بينه وبين أخت سيف الدولة صلة غرامية .

ومهما تكن الحقيقة فالشىء الذى بين أيدينا هو أن المتنبى جرى على تقليد القدماء فى الحرص على هذه المقدمة الغزلية فى كثير من قصائده .

ولكن هناك ظاهرة تسترعى النظر فى مقدمات المتنبى ، ويستطيع الدارس لشعره أن يجد فيها مجالا لدراسة نفسية خصبة ممتعة ؛ فقد كان المتنبى يتخذ من بعض هذه المقدمات مجالا للتعبير عن نفسه ، والتخفف مما يطويه فى أعماقها من مشاعر وانفعالات .

وأشد ما تبدو هذه الظاهرة فى كافورياته : ففى هذه الكافوريات رسم المتنبى صوراً رائعة صادقة لنفسيته وما يدور فيها من مشاعر وانفعالات ؛ فمطالع هذه الكافوريات ليست فى حقيقة أمرها مقدمات تقليدية وإن تكن كذلك فى ظاهرها ، ولكنها صور وأصداء لنفسيته فى هذه الفترة من حياته .

وحياة المتنبى النفسية فى مصر حياة ذات ألوان متعددة مختلفة ، لم تستقر على حال واحدة ، ولم تمض على نغم واحد ، وسنحاول هنا أن نرى كيف تصور مطالع كافورياته هذه الألوان المختلفة من حياته النفسية .

فارق المتنبى سيف الدولة ، ذلك الأمير العربى الكريم النبيل الذى تمثل فيه الصورة المثالية للحاكم العربى ، ووجد فيه المثل الذى كان يفتقده فى غيره من الأمراء الأعاجم الذين كانوا يسيطرون على أرجاء الدولة الإسلامية فى عصره . فارق المتنبى سيف الدولة هارباً من كيد الحاشية الملتفة حوله ومكرهم ، إلى كافور ، ذلك العبد الأسود الأعجمى الخصىّ البطين الذى تمثل فيه أسوأ صورة للحاكم ، صورة العبد الذى خدمه الحظ وساعدته الأقدار حتى رفعته إلى حيث لا يستحق ، وسمت به إلى حيث يجب ألا تسمو به .

ويدخل المتنبى مصر فى سنة ست وأربعين وثلثمائة ، وفى نفسه مشاعر متباينة وعواطف شتى : حزن وحسرة وأسف على فراق ذلك الأمير العربى بعد تلك الأعوام التسعة السعيدة التى قضاها فى ظلاله ، وغضب على أولئك الوشاة الذين كادوا له ، ومكروا به ، وكدروا ما بينه وبين الأمير من صفاء ، وعتب على الأمير ؛ إذ استمع إلى هؤلاء الوشاة ، فغدر به وتنكر لإخلاصه ووفائه له ؛ ثم سخط على ذلك الحظ العاثر الذى فرّق بينه وبين أميره المحبوب ، وباعد بينه وبين الحياة السعيدة التى كان يحياها معه ، واعتزاز بالنفس التى تأبى الهوان وترفض الذل ، وطمع فى آمال واسعة عريضة . وتحت تأثير هذه المشاعر والأحاسيس نظم المتنبى قصيدته الأولى فى مدح كافور :

كفى بك داء أن ترى الموتَ شافيا
وحسب المنايا أنْ يكن أمانيا

وهو مطلع يجافى الذوق الواجب على شاعر الأمير فى أول مدحة يمدحه بها ، ومع أن المتنبى إنما يخاطب نفسه على سبيل « التجريد » فإن استخدام ضمير المخاطب فى مجال الحديث عن الموت والمنايا فى مثل هذه

المناسبة يُعد بعيداً كل البعد عن الذوق، ومثيراً للتشاؤم والانقباض فى نفس الأمير الذى توجه القصيدة إليه، ولكنها نفسية المتنبى الحزينة التى صوّرت له الجو النفسى الذى يحيط به جواً أصفر شاحباً يشيع فيه شحوب المرض وصفرة الموت.

ويستمر المتنبى فى تصوير محنته، وتأخذ أعماق نفسه فى نفض مكبوتاتها الدفينة، وتأخذ أسرارها فى التسرب إلى عباراته لتكشف عن مشكلته النفسية الحقيقية:

تمنيتها لما تمنيت أنْ ترَى
صديقاً فأعيا أو عدوا مداجيا

إن مشكلته إذن ليست مشكلة المرض والموت، ولكنها مشكلة الصداقة التى يتمناها فلا يجدها، إنه يبحث عن صديق مخلص يصفيه المودة ولكنه لا يجده، بل إنه يبحث عن عدو يداجيه ولا يصارحه بالعداوة فلا يجده أيضاً. إن الحياة أصبحت فى عينيه أعداء يحيطون به، ويسممون الآبار فى طريقه. لقد أخلص الولاء لسيف الدولة، وآثره بحبه ووده، ولكنه تنكر له واستمع إلى وشايات أعدائه فيه، وانقلب الصديق عدوًّا، وتحولت المودة إلى عداوة سافرة.

ثم تثور نفس المتنبى على هذا اليأس الذليل، وتهيج فيها معانى السخط والتمرد والمغامرة، بل معانى الحياة الدافقة العاملة الإيجابية، وتختفى منها عوامل الضعف والتردد والانهيار والإحساس بالعزلة والسلبية والانطوائية، فيصرح بأن السيف والرمح والخيل هى الوسائل التى تخلص المرء مما يلم به من ذلة وهوان، ومن أضاع هذه الوسائل فليرض بأن يعيش ذليلا مهيناً:

فما ينفع الأسد الحياء من الطوى
ولا تُتقى حتى تكون ضواريا

وما الحياة سوى قصة مغامرة جريئة لا تعرف التردد ولا اليأس ولا الجرى خلف الأوهام النائمة الحالمة، ولكنها تعرف القوة والعزم والجرأة والإقدام.

ولكن سيف الدولة ليس بمن يهون على المتنبى بهذه السرعة، وهو الذى أكرم مثواه، وليس من الوفاء أن يغدر المرء بصديقه، ولكن المتنبى لا يملك أن يصرح بهذا فى قصيدة يوجهها إلى كافور؛ وإذن فليكن الحديث فى ذلك الأسلوب التقليدى الذى جرت عادة الشعراء على استخدامه فى مطالع قصائدهم، أسلوب النسيب والتحدث عن الحب والمرأة:

حببتك قلبى قبل حبك من نأى
وقد كان غداراً فكن أنت وافيا
وأعلم أن البين يشكيك بعده
فلست فؤادى إن رأيتك شاكيا
فإن دموعَ العين غدرٌ بربها
إذا كن إثر الغادرين جواريا

إن الحديث هنا — وإن يكن فى ظاهره حديثاً عن الحب والمرأة — حديث عن سيف الدولة، لا شك فى ذلك، وما الحبيبة الغادرة التى يشكو بعدها، ويبكى عليها — سوى رمز لسيف الدولة، وما هذا الحب الذى يصوّره المتنبى فى هذه الأبيات سوى ذلك الحب الذى كان يربط بينه وبين سيف الدولة. وعلى الرغم من هذه المحاولة التى يتكلفها المتنبى لإخفاء حقيقة نفسه بما يصطنعه من أساليب القدماء فى النسيب تأبى الحقيقة إلا أن تظهر سافرة فى البيتين التاليين اللذين يسوقهما مساق الحكمة والمثل ويتحدث فيهما عن الجود والمال والحمد والسخاء والتساخى؛ فهذه كلها معان لا صلة لها بالحب والغزل، ولكنها وثيقة الصلة بالمدح والعطاء، أو — بعبارة أخرى — وثيقة الصلة بسيف الدولة والمتنبى الشاعر المادح لا الشاعر العاشق.

ويعود المتنبى مرة أخرى إلى محاولته السابقة للتمويه والتضليل والتعمية، فيتحدث عن الحب والشوق والود والصفاء والإخلاص والوفاء، فينصح لقلبه بأن يخفف من شوقه إلى هذا الحبيب الغادر الذى يصفيه الود وهو أبعد الناس عن الصفاء، والحبيب هنا هو أيضاً سيف الدولة:

أقِلَّ اشتياقاً أيها القلبُ ، ربما
رأيتك تصفى الود من ليس صافيا

ويعلل المتنبى لهذا الوفاء الذى يملأ عليه أرجاء نفسه ويجعله يحن إلى من لا يبادله الود والصفاء ، بأن هذه هى طبيعته، فقد خلقه الله ألوفاً لورجع إلى صباه لفارق شيبه « موجع القلب باكيا » .

وتمضى الأيام ، وينتظر المتنبى من جمادى الآخرة سنة ست وأربعين وثلثمائة إلى آخر رمضان من السنة نفسها ، ولم يحقق له كافور آماله البعيدة التى كان يطمع فيها ، والتى صرح له بها فى قصيدته السابقة ، فلم يكن المتنبى متواضعاً فى آماله ، بل كان مسرفاً فيها أشد الإسراف ؛ إنه لا يريد من كافور مالا ، ولكنه يريد أن يوليه أمر ولاية من الولايات :

وغير كثير أن يزورك راجلٌ
فيرجع ملْكاً للعراقين واليا

ولكنّ كافورا كان سياسيّاً داهية ، فهم كل ما كان يطمع فيه المتنبى وتجاهله ، ولعله فهم مقدمة قصيدته السابقة كما فهمناها نحن ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يقطع عليه الطريق ، وإنما مد له من حبل الأمل ، وبسط له فى مجال الرجاء ؛ ليستغله فى سبيل الدعاية له ، وليتخذ منه سلاحاً ماضياً أمام خصومه وأعدائه .

وفى شوال من هذه السنة أنشد المتنبى كافوراً بائيته المشهورة التى يقول فى مطلعها :

من الجآذر فى زى الأعاريب
حمر الحلى والمطايا والجلابيب

ومطلع هذه القصيدة غزل فى البدويات الممنعات وحديث عن مغامراته الجريئة من أجل الوصول إليهن ، وتفضيل لهن على الحضريات المتصنعات، ذوات الحسن المجلوب ومضغ الكلام وصبغ الحواجب وصقل الأجساد .

والأمر الذى لا شك فيه عندى أن المتنبى بهذه الموازنة بين البدويات والحضريات إنما يرمز إلى موازنة أخرى بين حياته الجميلة التى أحبها وارتاح إليها فى ظلال سيف الدولة الأمير العربى الذى كان يرى فيه — كما قلنا من قبل — حامى حمى العروبة ، ورمزاً للنهضة العربية فى ذلك العصر الذى سيطر عليه الأعاجم ، وبين حياته الجديدة إلى جوار كافور ، ذلك العبد الأعجمى الذى أخفت تمويهات الحضارة حقيقته ، وصبغته صبغة صناعية غير طبيعية كأنها تلك الصبغة التى تكسو الحضريات بحسن صناعى مجلوب ؛ فهذا الغزل فى البدويات ليس — فى حقيقة أمره — سوى حنين إلى تلك الحياة العربية الطبيعية التى قضاها فى تلك الإمارة العربية فى ظلال أميرها العربى أو — كما أطلق عليه فى بعض قصائد — « أمير العرب » ، وهذه السخرية من الحضريات ليست سوى أصداء لضيق المتنبى بحياته الجديدة فى ذلك الإقليم المتحضر الذى يتولى أمره أمير أعجمى ، تلك الحياة التى يسودها التكلف ، ويسيطر عليها التصنع ، ويشيع فيها النفاق والخداع والتضليل وقلب الحقائق والأوضاع .

ثم ينتقل المتنبى بعد هذه الموازنة إلى رسم صورة رائعة لنفسيته يختم بها هذه المقدمة الرمزية الجميلة :

ومِن هوَى كل من ليست مموهة
تركت لون مشيبى غير مخضوب

ومن هوى الصدق فى قولى وعادته
رغبت عن شَعَر فى الرأس مكذوب

ليت الحوادث باعتنى الذى أخذت
منى بحلمى الذى أعطت وتجريبى

فما الحداثة من حلم بمانعة
قد يوجد الحلم فى الشبان والشيب

إن فكرة الموازنة ما زالت تلح على المتنبى فى هذه الصورة النفسية الرائعة : إنه يوازن فى القسم الأول منها بين الصراحة والنفاق ، والصدق والكذب ، فهو يحب الصراحة والصدق ويبغض النفاق والكذب حتى ليفضل أن يترك شعر رأسه أبيض من الشيب على أن يصبغه

بخضاب أسود يخفى حقيقته ويخدع الناس عنها . وفى القسم الأخير من هذه الصورة يوازن بين شبابه بما فيه من حيوية وقوة وبين مشيبه بما فيه من حلم وتجربة ، ويتمنى لو ردت إليه الحياة شبابه واستردت منه حلمه وتجربته ومشيبه ، ومع ذلك فمن ذا الذى يقصر الحلم على المشيب ويحرمه الشباب ؟

ثم تمر الشهور ، والمتنبى حيث هو لم تتقدم الحياة بآماله خطوة ، ولم يحقق كافور له أملا ، فما يزال المتنبى يتمنى ويسرف فى الأمانى ، وما تزال الأيام تقف فى وجه آماله وأمانيه . ويقبل شهر ذى الحجة وتوشك السنة أن تنقضى ، وتتولى نفس المتنبى كآبة قاتمة . ويساورها شعور بالقلق الغامض المبهم ، ويسيطر عليها يأس شديد وإحساس بالضيق والملل . ويمضى المتنبى إلى شعره يبثه كل هذه المشاعر ، ويصور فيه كل هذه الأحاسيس ، فتكون هذه المقدمة الحزينة اليائسة التى استهل بها داليته التى مدح بها كافوراً :

أود من الأيام مالا توده
وأشكو إليها بيننا وهى جنده

يباعدن حبا يجتمعن ووصله
فكيف بحب يجتمعن وصدهُ

أبىَ خلقُ الدنيا حبيباً تديمه
فما طلبى منها حبيباً ترده

وأسرع مفعول فعلت تغيراً
تكلف شيء فى طباعك ضده

أرأيت كيف يحتال المتنبى بهذه المقدمة الغزلية ليصور حاله النفسية التى يمر بها ، وليخفف من شحنة الحزن التى تفيض بها نفسه ؟ إنها فى ظاهرها غزل فى حبيبة ممتنعة باعدت الأيام بينها وبينه ، ولكنها فى حقيقة الأمر حديث عن سيف الدولة الذى باعدت الأيام بينه وبينه ، والذى يتمنى أن ترده إليه ، ولكنها تأبى عليه ذلك ؛ لأنها هى التى أعانت على هذا البعد وكانت جندا للبين ؛ فهو يريد منها مالا تريده ، ويشكو إليها وهى التى يشكى منها . ويكلفها شيئاً ليس من طباعها ، بل إنه يكلفها عكس طباعها ؛ فهى تأبى أن تديم حبيباً فكيف يطلب منها أن تعيد حبيباً ؟ إن صورة سيف الدولة ما زالت تلح على خيال المتنبى ، وأصداء الماضى الجميل معه ما زالت تملأ أذنيه رنيناً عذباً وحنيناً حزيناً .

ثم ينتقل المتنبى بعد هذا إلى تذكر رحيل أحبابه ، أو إن شئت رحيله هو عن سيف الدولة ، ويصف ما قاساه فى رحلته :

بِواد به ما بالقلوب ، كأنه
وقد رَحلوا – جيد تناثر عقده

ويتحدث حديثاً غامضاً عن آماله التى كان يروم بلوغها ولكن حال دونها « غول الطريق وبعده » ، ولعله يشير بهذا إلى ماكان من نصح بعض أصحابه له بأن يتجه شرقاً إلى بغداد ، وهى مسألة سيصرح بها بعد ذلك فى قصيدة أخرى .

ثم يفرغ المتنبى بعد هذا الحديث عن أحبابه الذين باعدت الحياة بينه وبينهم إلى حديث عن فلسفته فى الحياة ، فبُعد الهمة متعة لمن لم توفر له الحياة الوسائل لتحقيق ما تشتهيه نفسه ، والمجد والمال متلازمان :

فلا مجد فى الدنيا لمن قل ماله
ولا مال فى الدنيا لمن قل مجده

ومشكلته التى يعانيها والتى تكلفه من أمره إرهاقاً ومشقة هى مشكلة الطموح ؛ فإذا كان فى الناس من يرضون بميسور عيشهم ، ركابهم أرجلهم ، وثيابهم جلودهم – فإنه من طراز غير طرازهم ؛ إنه يحمل بين جنبيه قلباً ليس لهمته وآماله مدى أو حدود ، وهو فى سبيل هذه الهمة وهذه الآمال يتحمل كل شيء . ويخوض غمار المتاعب والصعاب :

وفى الناس من يرضى بميسور عيشه
ومركوبه رجلاه والثوبُ جلدهُ

ولكنّ قلباً بين جنبيّ ماله
مدى ينتهى بى فى مراد أحده
يَرى جسمه يكسى شفوفاً تربّه
فيختار أن يكسى دروعاً تهده
يكلفنى التهجير فى كل مهمه
عليقى مراعيه وزادى ربده

إن نفسية المتنبى الطموح واضحة فى هذه الأبيات وضوحاً قوياً . إنها تعبير صادق عن طموحه ، ولكنها تعبير صادق أيضاً عن قلقه الذى كان يطوف بنفسه فى تلك الفترة من حياته ، وكأنها إنذار لكافور بأنه لن يقنع بما هو فيه من ميسور العيش ، وبأن نزعة المغامرة ما زالت فى نفسه فى سبيل آماله البعيدة التى لا حدود فيها .

وتنتهى السنة ، وما يزال المتنبى حيث هو ، وتضيق نفسه بهذا الوضع الذى انتهى إليه ، وتلح على نفسه صورة سيف الدولة إلحاحاً عنيفاً ، ويستشعر الندم على فراقه ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يقطع الأمل من كافور ، غير أن الهدوء السابق الذى كان يصطنعه إبقاء على مودة كافور يأخذ فى التحول إلى ثورة جارفة تبدأ بوادرها فى الظهور ، وهى ثورة فيها غضب للكرامة ، وتهديد بالقطيعة ، وإنذار بالتمرد . ويفزع المتنبى إلى شعره فى ثورة مكبوتة يحاول جاهداً أن يتغلب عليها ليصور هذه المعانى التى كانت تملأ عليه نفسه فى مطلع قصيدته التى أنشدها كافوراً فى مستهل سنة سبع وأربعين وثلثمائة :

فراقٌ ومنْ فارقتُ غيرُ مذمـمِ
وأم ومَنْ يممتُ خيرُ ميمـمِ

إن المتنبى فى مطلع هذه القصيدة لا يتحدث عن الحب والفراق ، ولكنه يتحدث عن ماضيه مع سيف الدولة وحاضره مع كافور حديثاً فيه حنين إلى هذا الماضى وأسف عليه وإبقاء على ذكراه ، وفيه بقية من أمل فى هذا الحاضر يحاول صاحبها أن يبقى عليها وأن يغرى صاحبه على إرخاء حبلها إلى أقصاه ، ثم فيه — إلى جانب هذا — تهديد خفى بالتمرد ، وإنذار غير صريح بالقطيعة .

وكأنما شعر المتنبى بأن فى حديثه هذا ما يسىء إلى نفسه ؛ لأن فيه اعترافا ضمنيا بأنه ما فارق سيف الدولة إلا فراراً من ضيمه ونجاة بكرامته ، وكأنما أحس شبح الشماتة يلوح فى الأفق ليرسم ابتسامة خبيثة على شفتى كافور ، ابتسامة السخرية من هذا الطريد الذى ألقت به المقادير بين يديه ، فمضى فى محاولة جاهدة يسعى من ورائها إلى استعادة منزلته وتثبيت أقدامه ، يتحدث عن منزلته عند من فارقهم ، ومكانته فى نفوسهم ، وكيف كان جزعهم لفراقه وبكاؤهم عليه ، سواء منهم أحبابه أو أصحابه .

ولكن نفس المتنبى التى تتجاذبها الانفعالات المتباينة تعود فتكشف عن حقيقتها ؛ فوسط هذه المبالغات الصناعية المتكلفة تتسرب الحقيقة الصادقة لتكشف عن المشكلة النفسية التى يعانيها والتى حاول جاهداً أن يخفيها ؛ إنه ما يزال مخلصاً لسيف الدولة وفيًّا لعهده على الرغم مما ظهر من غدره به . ولكن ما حيلته ؟ إنه يحبه حبًّا جرّده من كل أسلحة الدفاع ، بل لقد كسر كل أسلحته حتى تركه عاجزاً عن أن يرد عليه رميته الغادرة :

فلو كان ما بى من حبيب مقنع
عذرت ، ولكن من حبيب معمم
رمى واتقى رميى ، ومن دون ما اتقى
هوى كاسر كفى وقوسى وأسهمى

وما هذا الحبيب « المعمم » الذى يتحدث عنه سوى سيف الدولة .

ويندفع المتنبى بعد هذا فى سرد طائفة من الحكم تأخذ أحياناً صورة حديث عام عن النفس الإنسانية ، وأحياناً أخرى صورة حديث خاص عن نفسه هو ، ولكنها — فى كلتا الحالين — أصداء نفسية لما مر به من تجارب فى هذه الفترة الحافلة من حياته ، أو هى —

بعبارة أخرى — مفاتيح لنفسيته وما يغلق دونها من أبواب، وليست هذه الحكم مجرد حكم متراصة يرصّع بها المتنبى جيد قصيدته، أو يحاول بها أن يظهر براعته ومقدرته على فلسفة الفكرة وتركيز المعنى، ولكنها — قبل هذا كله — صور نفسية دقيقة يرسم فيها نفسه، ويحلل نفسية سيف الدولة، ويعلل تعليلا نفسيًّا موقف كل منهما من صاحبه. إن المشكلة بينهما ترجع — من ناحية — إلى سوء الظن الذى سيطر على سيف الدولة فتركه يصدق أوهامه، ويعادى أصحابه بقول أعدائه، ويعيش فى ليل مظلم من الشكوك، كما ترجع — من ناحية أخرى — إلى حرص المتنبى على كرامته، وتمسكه بها، إنه إنسان مخلص لأصحابه، ولكنه مخلص لكرامته أيضاً، إنه لا يقابل جهل صاحبه بجهل مثله، وإنما يصطنع معه الحلم ويتركه لتأنيب الضمير ولذعات الندم، غير أنه فى الوقت نفسه لا يحتمل عبوس أحد فى وجهه، وإنما يقابل هذا العبوس بهجره وتركه، وعلى شفتيه ابتسامة السخرية منه والأسف له، بل الانتصار عليه، انتصار النفس الكريمة المتسامية المترفعة على النفس الصغيرة الضعيفة المظلمة. أرأيت كيف يستغل المتنبى هذه الحكم فى تصوير نفسيته ونفسية سيف الدولة. وتحليل الدوافع النفسية للمشكلة التى قامت بينهما؟ ولكن ألست تحس أن فى هذا الحديث عن قصته مع سيف الدولة إشارات لقصته الجديدة مع كافور أيضاً؟ لقد كان المتنبى بارعاً حين عرض قصته مع سيف الدولة فى هذا الأسلوب من الحكم التى تعد فى الوقت نفسه خلاصة لتجربته الأليمة التى مر بها يقدمها نصيحة لصديقه الجديد حتى يرتفع بنفسه عن ذلك الصغار والضعف والانحدار الذى تردى فيه صديقه القديم. إنه ينصحه ألا يجعل للظنون والأوهام وشايات الأعداء سلطاناً عليه، وإلا كانت العاقبة هى العاقبة، فما يزال المتنبى مستعداً للقيام بالدور الذى قام به من قبل.

وكأنما يريد المتنبى أن يؤكد هذا الإحساس فى نفس كافور فيمضى فى رسم صورة للصديق الذى يحبه ويرتاح إليه يختمها بهذا البيت الذى كان يطمع — فى أغلب الظن — فى أن يثير فى نفس صاحبه تفكيراً طويلا فى آماله التى يرتجيها منه:

وما كل هاو للجميل بفاعل ... ولا كل فعال له بمتمم

إن فاعل الجميل — فى رأى المتنبى كما يصوره لكافور — ليس من يرغب فى فعله فحسب، وليس أيضاً من يقدمه ناقصاً، وإنما هو من يقدمه تامًّا كاملا لا نقص فيه.

وتمضى الأيام بالمتنبى بعد ذلك وهو فى حيرة من أمره وأمر صاحبه؛ إن كافوراً يغدق عليه المال والجوائز ويحمل إليه العطاء والهدايا، ولكن ليس هذا ما يطمع فيه المتنبى؛ إنه يطمع فى شىء أكثر من هذا، إنه لا يريد هذا العطاء الذى كان ينال مثله عند سيف الدولة، ولكنه يريد عطاء من لون آخر يساوى هذه التضحية التى كان يظن أنه يقوم بها بمدحه لهذا العبد الأسود الوصولى النفعى. لقد كان المتنبى يشعر شعوراً قويًّا بأنه أكرم من ممدوحه وأكبر منه نفساً، وأنه لم يخلق ليكون شخصاً عاديًّا كسائر الناس، وإنما خلق ليكون ملكاً من الملوك، وكان يعتقد أن قيمة شعره أغلى كثيراً من تلك العطايا التى يهبها له كافور، بل أغلى من قيمة كافور نفسه، ولئن كان قد رضى من سيف الدولة بمثل هذه العطايا — إنه لم يفعل هذا إلا لأن سيف الدولة هو سيف الدولة، أما إذا كان نصيبه من كافور كنصيبه من سيف الدولة فلخير له أن يعود إلى سيف الدولة؛ حتى لا يعيش حياته فى مغالطة لنفسه ومخادعة لها.

تحت تأثير هذه الخواطر وفى ظل هذه الأفكار نظم المتنبى قصيدته البائية التى أنشدها كافوراً فى شوال من سنة سبع وأربعين وثلثمائة:

أغالب فيك الشوق ، والشوق أغلب
وأعجب من ذا الهجر ، والوصل أعجب
أما تغلط الأيام فىّ بأن أرى
بغيضاً تُنائى أو حبيباً تقرب ؟

وهو مطلع يتجه فيه الخطاب – بدون شك – إلى سيف الدولة ، ويعبر عن حيرة نفسية بين ماض جميل وحاضر عجيب ، وعن حنين قوى إلى ذلك الماضى الذى انفصل عنه ، وحسرة وندم على ذلك الانفصال . إن المتنبى يغالب فى صاحبه القديم شوقاً يغلبه على أمره ، ويعانى حنيناً يجعله يعجب من ذلك الهجر الذى حال بينه وبينه ، ويرى فى قربه من صاحبه الجديد أمراً أشد عجباً ، وكأنه يقول : أليس عجيباً أن أفارق سيف الدولة لأتصل بكافور ؟ أليست هذه مهزلة أعيش فيها ؟ بلى إنها مهزلة ، ولكنها كانت تثير فى نفس المتنبى جوا من التشاؤم وسوء الظن بالحياة ؛ إنه يرى الحياة تسير فى عكس مراده ، فتبعده عمن يحب وتقربه ممن يبغض ، وهو يتمنى لو غلطت الحياة فى اتجاهها معه ، فقربت إليه من يحب ، وباعدت بينه وبين من يبغض ، وما ذلك البغيض الذى يتمنى البعد عنه سوى كافور ، وما ذلك الحبيب الذى يتمنى القرب منه سوى سيف الدولة .

ويزداد الحنين فى نفسه إلى ذلك الماضى البعيد ، فيفزع إلى ذكرياته التى يختزنها فى نفسه ليعيش عليها . ويتذكر تلك الذكرى الحساسة ، ذكرى رحيله عن سيف الدولة إلى كافور ، فيتحدث عنها حديثاً فيه حنين وحسرة وأسف ، حنين إلى ذلك الذى جفاه وقد كان أحفى الناس به ، وحسرة وأسف على ذلك الطريق الذى تجنبه وهو أهدىَ الطريقين ؛ ثم يستطرد إلى وصف جواده الذى كان صديقاً وفيًّا مخلصاً له فى رحلته هذه ، ويستغل هذا الحديث ليتحدث عن الصداقة وندرتها فى هذه الحياة ، وكيف يخدع الصديق فى مظهر صديقه ، فيشغل به عن جوهر نفسه وحقيقتها الداخلية :

وما الخيل إلا كالصديق قليلة
وإن كثرت فى عين من لا يجرب
إذا لم تشاهد غير حسن شياتها
وأعضائها فالحسن عنك مغيب

وما من شك فى أن هذا الحديث عن الصداقة ليس إلا صدى لتلك التجربة النفسية المريرة التى مر بها المتنبى فى هذه الفترة من حياته ، والتى جعلته ينظر إلى الصداقة بمنظار جديد فيه شىء من التشاؤم وسوء الظن بالناس؛ لقد خدعته الحياة حين خيلت له – قبل اكتمال تجربته – أن الأصدقاء كثيرون ، ولكنه يدرك الآن – بعد اكتمال هذه التجربة – أنهم أقل مما كان يظن ، وأن الصداقة الحق نادرة كندرة الخيل الجياد ، وأن سر الخديعة يرجع إلى تلك الظواهر التى تخدع الإنسان عن الحقائق .

ولكن ليس هذا كل شىء ، وإنما هناك شىء آخر يوحى به البيت الثانى ؛ ففيه دلالة نفسية على إحساس المتنبى بعدم فهم الناس له وعدم تقديرهم إياه ؛ لقد ظلمه الناس ولم يحسنوا فهمه وتقديره حين شغلوا بظاهره عن نفسه الداخلية التى يحملها بين جنبيه وما فيها من حسن وجمال ، ولو أنهم فهموا نفسه على حقيقتها لوضعوه حيث يجب أن يكون ، أو – بعبارة أدق – لرفعوه إلى حيث يجب أن يرفع ، وكأنه بهذا يثير الأسف والندم فى نفس سيف الدولة على ما صدر منه نتيجة لعدم فهمه له على حقيقته ، ويثير التفكير فى عقل كافور حتى يحسن فهمه وتقديره ؛ وإذن فالبيت ليس حديثاً عن الخيل كما يتبادر إلى الذهن فى حدود مفهومه اللغوى ، وإنما هو – فى حدود المفهوم النفسى – حديث عن المتنبى وصاحبيه .

وترتفع موجة التشاؤم والقلق فى نفس المتنبى ، ويرى بمنظاره الأسود الدنيا داراً للعذاب والشقاء والشكوى والقلق ، فيندفع فى تصوير هذه المشاعر القاتمة لعله بهذا يخفف عن نفسه آلامها ، وينفض عنها أحزانها .

وهو يرد كل هذا إلى بعد آماله ، فكل بعيد الهم فى هذه الحياة معذب شقى ، وإنه ليتمنى على الدهر أن تهدأ حياته ولو فترة قصيرة حتى تزول أسباب الشكوى من نفسه التى تكاثرت الهموم عليها ، واستبدت بها عوامل القلق .

وتمر الأيام على المتنبى بعد ذلك ثقيلة طويلة مملة . لم تحقق له أملا من آماله العريضة التى طال حديثه عنها ، والتى كان كافور يستمع إليها بأذن ثم يتخلص منها بالأذن الأخرى .

ويشتد يأس الشاعر من الحياة ، وضيقه بها ، وسخطه عليها ؛ ثم يكون رد الفعل الطبيعى لهذا كله لوناً من الاستهتار بالحياة ، والاستخفاف بها ، والسخرية منها . فما الذى ينتظره منها بعد هذا كله ؟ لقد فرّقت بينه وبين أهله ووطنه وأحبابه وندمائه ، ومع ذلك لم تحقق له أملا من آماله ، وليس من المنتظر أن تحقق له شيئاً لأن آماله بعيدة بعداً تعجز الأيام نفسها معه عن بلوغها ؛ وإذن فما اهتمامه بها ؟ إن العاقل فيها من يفهمها على حقيقتها ولا يجعلها تخدعه بزيفها ، بل إنه من يمضى فيها غير عابئ بها أو مكترث . وأخذ المتنبى ينظر إلى الحياة بمنظار آخر ، لقد تهاوت مثله القديمة ، وتراءت له أوهاماً ساذجة وأحلاماً غريرة ، وكان الحب واحداً منها ، حب سيف الدولة الذى شغله فيما مضى من حياته ، وطبع نفسه بطابع الحنين والحزن والأسف ، وأثار فيها القلق والاضطراب والحيرة .

تحت تأثير هذه المشاعر ، وفى ظل هذه الأفكار ، وفى هذا الجو النفسى الثائر العنيف — نظم المتنبى قصيدته النونية الرائعة التى يقص فيها قصته مع سيف الدولة فى هذا الضوء الجديد :

بمَ التعلل لا أهل ولا وطن
ولا نديم ولا كاسٌ ولا سكن ؟

وهى قصيدة طالت مقدمتها طولا غير مألوف حتى أوشكت أن تطغى على مدح كافور ، بل لقد طغت فعلا على هذا المدح ، فلم تترك له سوى ثلاثة أبيات فى ختام القصيدة ، ولم تكن هذه الأبيات الثلاثة فى حقيقة أمرها مدحاً بقدر ما كانت استجداء صريحاً واستعجالا للعطاء الذى تأخر عنه . ويبدو أن المتنبى أدرك أنه قد أخل بالتوازن التقليدى بين المقدمة والموضوع وأساء بناء قصيدته الفنى ، فطواها ولم ينشدها كافوراً ، ولكننا — مع ذلك — نغفر للمتنبى هذه الإساءة ، فقد كانت السبب فى هذه الصورة النفسية الرائعة التى رسمها المتنبى فى مقدمة قصيدته ، والتى لم يكن من الممكن أن تتحقق لها هذه الروعة لولا هذه الإساءة .

ثم تهدأ نفس المتنبى ، وتخف حدة انفعالاته ، فيخلو إلى فنه ليبثه لوناً من التفكير الفلسفى الهادئ فى الحياة والأحياء ، لعله يستطيع أن يقنع نفسه بأن تحتفظ بهدوئها ، فتكون هذه القصيدة الهادئة العميقة التى خلا فيها لنفسه تماماً فلم تشبها شائبة من مدح أو استجداء ، والتى كان طبيعياً أن يطويها أيضاً ولا ينشدها كافوراً :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا
وعناهم من شأنه ما عنانا

إن المتنبى يسلى نفسه بهذه القصيدة ، ويسرّى عنها همومها ، فما هو بواحد دهره فيما أصابه ؛ فمن قبله شغل الناس بالحياة كما شغل هو بها ، ثم تولوا جميعاً بغصة منها ومرارة ، وإذا كانت الحياة قد سرّت بعضهم أحياناً فإن من طبعها أن تعود إلى إحسانها فتكدره ، والناس أنفسهم لما طبعت عليه نفوسهم من طمع وتنافس يعينون الحياة على الإساءة ؛ فهم الذين يركبون السنان فى كل قناة ينبتها الزمان ؛ وعلى ذلك فهل تستحق الحياة كل هذا التعادى من أجلها ، وكل هذا التفانى فى سبيلها ؟ إن الحياة فانية زائلة ، والموت مصير كل حىّ فيها ، والخير للإنسان أن يعيش بشيئين أو يموت فى سبيلهما : الكرامة والشجاعة .

ولكن يبدو أن المتنبى لم يُقنع المتنبى ؛ فقد فقدت

نفسه هدوءها مرة أخرى ، وعادت إليها الانفعالات الحادة التى حاول أن يتخلص منها ، وعاد هو إلى الاضطراب والحيرة والقلق النفسى ، وأخذ اليأس يحل فى نفسه قاتماً شديداً ليمحو منها شيئاً فشيئاً بقايا الأمل . وبدأ يتباعد عن كافور ، ويعد يديه لينفضهما من أمانيه التى طالما حلم بها وعاش لها . وفى هذه الأثناء ألمت به الحمى فأضافت إلى محنته النفسية محنة جسمية ، وتجسم فى نفسه شعور بالغربة والوحشة ، ولمعت فى ذهنه فكرة الفرار والمغامرة من جديد ، ومضى إلى فنه يخلو إليه ليسجل فيه هذه الموجات النفسية التى كانت تتدفع فى أعماق نفسه .

فكانت ميميته المشهورة الممتازة التى نظمها فى آخر سنة ثمان وأربعين وثلثمائة :

ملومكما يجل عن الملام
ووَقع فعاله فوقَ الكلام

ومع أن موضوع القصيدة الأساسى هو وصف هذه الحمى التى ألمت به ، فإن هذا الموضوع لم يشغل من القصيدة سوى أبيات قليلة فى وسطها ، أما مقدمتها وخاتمتها فقد شغلها المتنبى بحديث عن نفسه وما يدور فيها من ثورة وقلق واضطراب . وكأنما كان المتنبى مشغولا بآلامه النفسية أكثر من شغله بآلامه الجسدية . ومن هنا كانت هذه القصيدة صورة نفسية رائعة إلى أبعد ما تكون الروعة ؛ لقد أثارت الحمى ذكريات المتنبى الكامنة ، وأشعلت النار الدفينة فى أعماق نفسه ، وجعلته يفكر فى محنته النفسية ، بل جسمت إحساسه بها تجسيما شديداً .

والمقدمة الطويلة التى قدم بها لموضوع قصيدته الأساسى ، والتى بلغت عشرين بيتاً من واحد وأربعين — ليست غزلا ولا نسيباً ولا حديثاً عن سيف الدولة ، فلم يعد فى نفس المتنبى الحزينة الثائرة مجال لشىء من هذا ، وإنما هى حديث نفسى ثائر عنيف حاد يصور تلك الثورة الجارفة التى أخذت تجتاح نفس المتنبى لتجرف أمامها كل ما تشابك فيها من أعشاب اليأس والهزيمة ، وطحالب الخور والتردد . إنها فلسفة القوة والإيجابية العاملة تحطم كل معانى الضعف والسلبية المتخاذلة من نفس المتنبى ، أو هى ثورة الأسير على القيد ، وتمرده على الأصفاد ؛ لينطلق فى الفضاء الرحيب ، فضاء الحرية والعمل والحياة :

ذرانى والفلاة بلا دليل
ووجهى والهجير بلا لثام
فإنى أستريح بذى وهذا
وأتعبُ بالإناخة والمقام

إنها مغامرة جديدة يفكر فيها ليتخلص بها من سجن كافور ، ويفر من وجهه الأسود ونفسه اللئيمة . وإنه لقادر عليها لا يعجزه شىء دونها ؛ فهو خبير بمسالك الصحراء يستطيع أن يهتدى فيها دون دليل ، وهو جرىء لا يخشى اقتحامها دون حماية ، وحسبه الله ربه يحميه فيها ، وسيفه الصارم يستعين به على مواجهة أخطارها . إنه يريد أن يفارق أولئك الذين نزل بهم ليكرموه فلم يجد عندهم سوى البخل ، وكفاه عيشاً فى هذا الجو الموبوء الذى يسوده النفاق والخداع ، والذى تهاوت فيه مثاليته الأخلاقية حتى اضطر إلى مجاراة الناس فى ريائهم ، وأصبح الشك وسوء الظن الصلة التى تربط بينه وبينهم .

هذه كلها أصداء لحياة المتنبى مع كافور ، وهى أصداء سيرتفع دويها بعد ذلك حين يصرح المتنبى بأنه يأنف من أخيه لأبيه وأمه « إذا ما لم يجده من الكرام » ، وبأن أشد ما رآه من عيوب الناس « نقص القادرين على التمام » .

ثم يختم مقدمته هذه برسم صورة لحياته فى مصر ، تلك الحياة الخاملة التى فُرض عليه فيها الاستقرار الممل ، والإقامة الفارغة ، والتى لم يجد فيها سوى قلة الأصدقاء ، وكثرة الحساد ، وسقم القلب ، واعتلال الجسم ، وفقد الحيوية والنشاط ، ولكن همته — بالرغم من هذا كله —

ما زالت بعيدة ، وعزيمته ما زالت قرية .

ولم يكن طبيعياً بعد هذا أن تصفو نفس المتنبي لكافور بعد أن كدرها اليأس والقلق وتلك الخواطر الثائرة الحادة . وانصرف المتنبي عن كافور انصرافاً نفسياً وانصرافاً فنياً أيضاً ؛ فقد انقضت هذه السنة ، سنة ثمان وأربعين ، دون أن يمدحه إلا بتلك النونية الغامضة الملتوية التي اصطنع فيها أسلوباً عجيباً من المدح يصلح أن يكون مدحاً كما يصلح أن يكون ذماً ، وهي تلك القصيدة التي يهنئه فيها بمقتل شبيب العقيلي :

عدوك مذموم بكل لسان
ولو كان من أعدائك القمران

وهي قصيدة بدأها بموضوعها مباشرة دون أن يمهد له بمقدمة ، ثم أقبلت السنة التالية وانقضت ولم يمدحه إلا بقصيدة واحدة أيضاً ، وهي تلك البائية الجميلة التي أنشده إياها في شوال من هذه السنة ، وكانت آخر ما أنشده ، كما يقول الرواة :

مُنى كن لي أن البياض خضابُ
فيخفى بتبييض القرون شبابُ

ثم انقطع ما بينهما ، ولم يلق أحدهما صاحبه ، حتى فر المتنبي من مصر في نهاية السنة التالية ، سنة خمسين وثلثمائة .

وحين ننظر في هذه البائية نلاحظ أن المتنبي قدّم بين يدى موضوعها بمقدمة طويلة نستطيع أن نقسمها قسمين يسيطر على كل منهما انفعال مختلف : ففي القسم الأول حسرة ، وفي القسم الآخر ثورة .

أما الحسرة فهي من نوع غريب ، إنها حسرة على أشياء كان يتمناها في شبابه حتى إذا ما تحققت له بعد فوات الشباب ضاق بها وشكا منها : لقد كان يتمنى في شبابه أمنية غريبة ، كان يتمنى أن يحل به المشيب حتى يخفي شبابه ببياض شعره ؛ فقد كان يرى في شعره الأسود الذي يفتن الغواني شيئاً بغيضاً إلى نفسه ، ولكنه الآن بعد أن اشتعل رأسه شيباً أصبح يذم ما كان يشتهيه من قبل ويضيق به صدراً ؛ وهو لهذا يعجب كيف يذم اليوم ما كان يشتهي ؟ وكيف يشكو مما كان يتمناه حين أجيب إليه ؟ ولكنه يحاول أن يعيد إلى نفسه توازنها فيرى في هذا الشيب لوناً جميلا كأنه ضوء النهار يكشف ظلمات الضباب ، ثم ــ وهذا أهم عنده ــ إن في جسمه نفساً لم تشب بشيبه ، وإنما ستظل شابة فتية حتى يبلغ أقصى العمر ، وسيعجز الدهر عن أن ينال منها شيئاً :

وفي الجسم نفس لا تشيب بشيبه
ولو أن ما في الوجه منه حراب
لها ظفرٌ إن كلَّ ظفر أعده
ونابٌ إذا لم يبق في الفم نابُ
يُغير مني الدهر ما شاء غيرها
وأبلغ أقصى العمر وهي كعابُ

وهو بهذا يمهد للقسم الآخر من مقدمته الذي يعبر فيه عن ثورته النفسية التي يريد أن يعلنها في وجه كافور لتكون آخر سهم في جعبته يرمى به ، أو آخر ورقة يلعب بها قبل القطيعة والفرار . إنه يصور لكافور قوة عزيمته ، وحبه للمغامرة والمخاطرة ، ومقدرته عليها ، وصبره على صعابها ومكارهها ، كما يعلن له أنه صاحب جد لا صاحب لهو ، وأن للسر منه موضعاً « لا يناله نديم ولا يفضي إليه شراب » ، وأنه في سبيل الطموح والمجد قد خلف وراءه كل متع الحياة ولذاتها ، وأن خير رفيقين له في الحياة جواده وكتابه :

أعز مكان في الدنى سرج سابح
وخير جليس في الزمان كتابُ

وما من شك في أن المتنبي يشير بهذه المقدمة الطويلة إلى شيئين : حياته في مصر ، وتفكيره في الفرار منها . إنه يشير في القسم الأول منها إلى تلك الأماني التي كانت تداعب نفسه حين اعتزم دخول مصر وقصد كافور ، حتى إذا ما تحقق له هذا ووجد نفسه في مصر مع كافور لم يجد شيئاً يرتاح إليه أو يسر به ، وأما في القسم الآخر فإنه يلمح لكافور بأن نفسه الأبية وشخصيته

القوية لا ترضيان له حياة ذليلة أو إقامة مستكينة ، فباب المغامرة مفتوح على مصراعيه لكل مخاطر شجاع جرىء مثله .

والواقع أن المتنبي قد رسم فى هذه المقدمة التى افتتح بها آخر قصيدة له فى مدح كافور صورة دقيقة لما بدأ به حياته معه ولما انتهت إليه هذه الحياة ، وكأنه يودع بها تلك الآمال التى داعبته حيناً من الزمن ثم تحطمت فى النهاية على صخرة اليأس ؛ ليستقبل بعدها حياة جديدة وآمالا جديدة . .

هكذا كانت مطالع الكافوريات صوراً صادقة لنفسية المتنبى فى مصر ، وما مر بها من عواطف مختلفة ومشاعر متباينة ، وأحاسيس شتى ، رسمها فى براعة ومقدرة تجعلان منها أعمالا فنية ممتازة لعلها أروع ما قاله من شعر .

* * *

إبراهيم ناجى

صورته من شعره

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفى

بمناسبة مرور خمس سنوات على وفاة الشاعر الطبيب إبراهيم ناجى (*) .

لا تجزعوا للشاعر الملهم ... ما مات ، لكن صار فى الأنجم
ما كان إلا زائراً عابراً ... لأى سر جاء ؟ لم نعلم
والآن قد رد إلى سربه ... فى قدس ذلك الفلك الأعظم
الآن قد رُد إلى ربه ... فتى إلى الخلد مشوق ظمى
الآن قد أصبح فى قربه ... فتى لآفاق السما ينتمى
كان فراشاً حائراً فى الدنى ... فى نورها أو نارها يرتمى
فإنْ نجا من نارها مرةً ... فمن لهيب النفس لم يسلم !

* * *

منذ عشرين عاما جلست إلى الدكتور « إبراهيم ناجى » أستمع إلى مرثيته فى الشاعر الشاب المرحوم محمد الهمشرى (**) ، وأسمعه مرثيتى فيه ، وما كاد «ناجى» ينتهى من قصيدته التى قدمت لكلمتى هذه بأبيات منها حتى شعرت فى نفسى بانقباض عجيب وهاجس غريب وجمتُ لهما لحظات ، وأحس ناجى — رحمه الله — هذا الوجوم ، فقال : ما بك ؟ .

قلت : لا شىء . . . .

ثم أردت أن أذود عن نفسه الشبح الذى طاف بخاطرى فقلت :

إننا نموت يا ناجى كل يوم . . . . لم يمتْ أصدقاؤنا وأحباؤنا ، وإنما نحن الميتون ، إننا نودع فى كل يوم

(*) توفى المرحوم إبراهيم ناجى فى ٢٥ من مارس سنة ١٩٥٣ .

(**) توفى المرحوم الهمشرى فى ١٤ من ديسمبر سنة ١٩٣٨ .

مع كل حبيب راحل جزءا من حياتنا ، وبضعة من أعمارنا !

وساد الصمت بيننا برهة .

أجل ! لقد وجمتُ حين ذاك لأنى أحسست أن « ناجى » قد رثى نفسه حين أراد أن يرثى الهمشرى ؛ وما الصورة التى رسمها للشاعر المرثىّ إلاّ صورة الشاعر الراثى . ومر بذهنى سريعاً شريط من الذكريات العذاب وعاد بى إلى اليوم الذى التقيت فيه وهذا الطيف العابر ، بهذه الدنيا ليكون شاعراً رحيما ، كما كان آسيا كريما .

عرفت « ناجى » خيالا قبل أن أعرفه حقيقة ، ولم تختلف الصورة التى رسمتها له فى الحالين أى اختلاف ، ولم تتباين ملامحها أى تباين ، عرفته بالخيال وأنا أقرأ قصائده التى كان ينشرها عام ١٩٢٧ فى « السياسة الأسبوعية» وفى مقدمتها ترجمته الشعرية لقصيدة لامارتين : « البحيرة » ، ثم انقضت أعوام على هذه المعرفة البعيدة عن اللقاء حتى كانت سنة ١٩٣١ وكنت أنشر بعض أشعارى فى جريدة « الوادى » التى كان يصدرها الأستاذان عباس حافظ وأحمد خيرى سعيد ، وكان « ناجى » ينشر فيها كذلك شعره ، وفى زيارة لى لدار الجريدة أبلغنى الأستاذ خيرى أن « ناجى » يحب أن يتعرف إلىّ ؛ وما كاد خيرى يتصل به تليفونيا ليبلغه وجودى حتى أسرع إلى دار الجريدة ؛ ليتلقانى فى فرحة كشفت لى عن قلب كبير ، ونفس صافية . . . وكان لقاء ، وكان وفاء . . . .

لذلك شعرت عند ما سمعت هذه الأبيات بالأسى المرّ والحزن العميق ، لأنى أحسست أنى لا بدّ فاقد هذا القلب الكبير ، وتلك النفس الصافية . . . وتواردت على خاطرى أبيات كثيرة « لناجى » نظمها وهو شارد فى عالمه الأخير قبل موته بسنوات ، مثل قوله :

يأيهـا العالم الأخيرُ ماذا ترى فيك من نصيب؟
أراحـة فيك للضميرُ أم موعد فيك من حبيب؟

أو قوله :

يا رياحا ليس يهدا عصفها
نضب الزيت ومصباحى انطفا !

* * *

كان « ناجى » شاعرا قبل أن يكون طبيباً ، كان شاعرا يغرد للدنيا ، والدنيا تطرب لتغريده ، وتسعد بنشيده فهل سعد بهذا النشيد ؟ وهل نعم بهذا التغريد ؟ .

ثم أصبح طبيباً يداوى المرضى ، ويمسح آلامهم ، فيحسون العافية ، ويضحكون للدنيا من جديد ، ويقبلون على مسرّاتها ومباهجها بالروح التى كانوا يقبلون بها عليها ؛ فهل استطاع أن يداوى جراحه ، ويشفى آلامه ، ويقبل على مسرات الدنيا ومباهجها كما فعل مرضاه ؟

لا ، وأسفاه ! . . .

لقد سدد الدهر إليه ثلاثة من سهامه ، أصابه كل فى ناحية : فى قلبه ، وفى كبريائه ، وفى صحته :

أحبّ . . . ولكن حبه لم يعش ، وخلف له ذكرى عاشت تهز وجدانه بالألم العنيف ، وتتخطفه من أحضان كل لذة ؛ لتردّه إلى جوها الحزين القاتم حتى تخطفه الموت :

لمَ يا هاجر أصبحت رحيما
والحنان الجم والرقة فيما ؟
لمَ تسقينيَ من شهد الرضا
وتلاقينى عطوفا وكريما ؟
كل شىء صار مرا فى فمى
بعد ما أصبحت بالدنيا عليما . .
آه ! منْ يأخذ عمرى كله
ويعيد الطفل والجهلَ القديما ؟

وأصبح الشك فى السعادة ملازماً له فى كل لحظة من لحظات صفوه وهناءته ؛ فهو يطلب إلى حبيبه فى ساعة اللقاء أن يبكيا معا . لمَ هذا ؟ لأنه لم يعد يشعر أن له سعادة دائمة بعد أن جرح قلبه جرحاً أعمق من الأبد ؛ فهو يقول :

بى ما تحس ، وفى فؤادك ما بى
فتعال نبكِ أيا نجىَّ شبابى !

تجرى الدموع وأنت دانٍ واصلٌ
كمسيلهن وأنت فى الغيّاب

ثم يهتف به :

أقبلْ أذقنى ما اليقين ، وهاته
خلوا من الآلام والأوصاب
أقبلْ لأقسم فى حياتى مرة
أن الذى أسقاه ليس بصاب
لهفى على هذا اليقين ! وطعمه
بفمى ، وتكذيبى شهىّ شرابى ؟

لقد عاش على هذا الغرام المحطم حياته كلها يناجيه :

يا غراما كان منى فى دمى
قدرا كالموت أو مطعمه
ما قضينا ساعة فى عرسه
وقضينا العمرَ فى مأتمه
ما انتزاعى دمعة من عينه
واغتصابى بسمة من فمه
ليت شعرى ! أين منه مهربى ؟
أين يمضى هارب من دمه ؟

* * *

ومضى هذا القلب الجريح يئن ، والدنيا تستمع إلى أنينه فى نشوة ، لاهية عن هذا الجريح ليتلقى السهم الثانى فى كبريائه ، فيهتف :

وأرى الطعنـــة إذْ صوبتها
فمشت مجنونة المستقبلِ
رمت الطفل فأدمت قلبه
وأصابت كبرياء الرجـــلِ

ويصرخ فى عزّة وإباء :

أعطنى حريتى ، أطلقْ يدى
إننى أعطيتُ ما استبقيت شىّ !
آه من قيدك أدمى معصمى !
لمَ أبقيه وما أبقى على ؟
ما احتفاظى بعهود لم تصنها
وإلامَ الأسر والدنيـــا لدى

هأنا جفت دموعى فاعفُ عنها
إنها قبلك لم تبذل لحى !

ويتلفت حوله لعله يجد الرحمة ، ولكنه يعود يائساً ليهتف فى مرارة :

هـــذه الدنيا قلوبٌ جمدت
خبت الشعلةُ والجمرُ توارى

وتثور فى قلبه كبرياؤه فيصرخ :

لا رعى الله مساء قاسيا
قد أرانى كل أحلامى سدى
وأرانى قلب من أعبده
ساخراً من مدمعى سخر العدى

ومن قبل صاح مثل هذه الصيحة ، فقال :

وأشعرنى العذاب بعمق جرحى
وأعمقُ منه جرحُ الكبرياء !

* * *

عاش « ناجى » جريح الكبرياء ، كما عاش جريح القلب يقطع الأيام . . . .
يشترى الأحلام فى سوق المنى
ويبيع العمر فى سوق الهموم !

حتى أصابه السهم الثالث فى صحته ، وحار الطبيب فى علاج نفسه ، وما أمر حياة الطبيب إذا لاحقه المرض! . . . . إنه أدرى الناس بالعلة ، وهو لا يستطيع أن يوهم نفسه بالشفاء كما يوهم مريضه فيشفى ؛ لأن للجهل جنة لا يبلغ أعتابها العارفون ! ومن عجب أنه كان يخادع الناس عن حقيقة حاله بدلا من أن يخادع نفسه :

ذهب العمـــر هباء فاذهبى
لم يكن وعدك إلاّ شبحا
صفحة قد ذهب الدهر بهـــا
أثبت الحب عليهـــا ومحا
انظرى ضحكى ورقصى فرحا
وأنا أحمل قلباً ذبيحا

ويرانى الناس روحا طائرا
والجوى يطحننى طحن الرحى

وكذلك عاش « ناجى » الآسى العليل يرى بعينيه الدنيا يغيب شعاعها من نفسه شيئا فشيئا ، وهو يسرّى عن الإنسانية آلامها بشعره وطبه ، ولكن هيهات أن يجد من يسرّى عنه علة روحه وعلة جسده :

أرى سمائى انحدرت وانطوتْ
لا تحسبى النجم هوى وحده
فيا نجوم الليل لا نجم لى
ولا أرى لى أفقاً بعـده

وإذا لمعت له بارقة منى ، ووجد السبيل إلى النور أحس فى نفسه الكلال والجزع من الكأس المرة ، وأحسّ الشقاء قد سكب على روحه ظلالا قاتمة ، فراح يناجى حبيبه :

يا حبيبى اسقنى الأمانىّ واشربْ
بوركتْ خمرةُ الرضا وهى تُسكبْ
بورك الكأسُ والحبابُ الذى ير
قص فى الكأس، والشعاع المذهب
نضبتْ رحمة الوجود جميعاً
وبك الرحمة التى ليس تنضب
وإذا ضاقت السماء بشجوى
فالسماء التى بعينيك أرْحب
كم تمنيتُ والصدورُ تجافيـ
نى وتزورُ ، والوجوه تقطب
كم تمنيت صدرك البر يرتا
ح على خفقه الطريد المعذب
هات وسِّدْنىَ الحنانَ عليـه
جسدى متعب ، وروحىَ متعبْ!

وإذا بنا نسمعه يهتف فى ملل وأسى :

أصبحتُ من يأسى لوانّ الردى
يهتف بى ، صحتُ به : هيّا !
هيا فما فى الأرض لى مطمع
ولا أرى لى بعدها شيّا !
ماذا بقائى ههنا بعد ما
نفضتُ منه اليوم كفيّا ؟
أهربُ من يأسى لكأسى التى
أدفن فيهـا أملى الحيا !

* * *

وعاش يحس السأم ، ويشكو الحيرة بين هذه الآلام الثلاثة فيستصرخ الوجود :

أين شط الرجاءُ يا عبابَ الهموم ؟
ليـلتى أنواءٌ ونهـارى غيوم !

* * *

اطحنى يا سنين مزقى يا حراب !
اسخرى يا حيـاه قهقهى يا غيوبْ
الصبا لن أراه والهوى لن يثوب !

ولكنه يتردد قليلا ، ويهتف :

يا أرجوانَ الغروب مهلا !
ولتتئدْ أيها العقيقُ !
صبغتَ عمرى فصرتُ أمشى
على دمائى التى أريقُ . . .

* * *

لقد ظل « ناجى » يكافح ويناضل فى جبهـات مختلفة ، لكنه لم يمل الكفاح والنضال : جسد محطم ، أو رماد آدمى — على حد تعبيره — يقف أمام العواصف متحديا ساخرا . . . ومن عجب أن هذا الرجل الذى لقى ما لقى من جمود وجحود لم يتجهم للإنسانية ؛ فهو هو الشاعر الذى يرسل أغانيه ليسعد بها غيره ، وهو هو الطبيب الذى يعالج فى الناس ما يستعصى علاجه فى نفسه ، وهو هو الذى يطلق النكتة تزيح عن الصدور الهموم الثقال .

لم ينقم على سعيد سعادته ، ولم يحسد صحيحا على ما هو فيه من صحة ؛ لأن قلبه بالرغم عن هذه المحن ظل بمنأى عن الأحقاد :

وأنا الطائرُ الذى تصْطبى نفـ
سىَ السموات والـــذرى الشماءُ

* * *

ما رأيت « ناجى » ثائراً مرة إلا ضحكت من أعماق قلبى ؛ لأنى أعرف أن الثورة ضد طباعه ، وأن ثورته تنتهى إلى غير نتيجة ، إن لم تقض عليها ضحكة عريضة : نشرت يوماً قصيدة عنوانها « ثورة الجدول » رمزت بها إلى غضبة غادة ، وصورت فيها ثورتها ، ولقينى « ناجى » بعد أيام من نشرها ، وكانت معى موحية هذه القصيدة فحياها قائلا :

أهلا بجدول الضرب !

فضحكت طويلا لهذه النكتة ، وقلت له :

يا ناجى ، أتدرى أنهنّ يعرفن الثورة أكثر مما تعرفها أنت وأعرفها أنا . . . وإن كانت ثوراتهنّ تنتهى بدمعة ، وثوراتنا تنتهى بقصيدة ؟

كان لا يعرف الثورة ؛ لأنه كان سريع التسامح والصفح فى سهولة ؛ الصفح عنده أسرع من الكلام ، يبدو فى عينيه قبل أن يبدو على لسانه :

تعال ، لا تعتذرْ لذنب — بقدر حبى غفرت ذنبك !

وفى قوله :

خانَ الأحبةُ والرفاقُ ولم أخنْ
عهدى لهم ، وصفحتُ صفح كريم

كما نسمعه يقول وهو يروى ما تنقله الريح إلى أذن الشاعر :

هاك ما قد صبت الريـ — ح بأذْن الشاعـــر
وهى تغرى القلب إغرا — ء النصيح الفاجر

* * *

أيهـــا الشاعر تغفو — تذكر العهد وتصحو
وإذا ما التام جرحُ — جد بالتذكار جرحُ
فتعلمْ كيف تنسى — وتعلمْ كيف تمحو
أوَ كلَّ الحب فى رأ — يك غفران وصفح ؟

* * *

كان يتمثل فى « ناجى » تفكير الرجل ، وحياء الفتاة ، وقلب الطفل ؛ وبهذه الأشياء الثلاثة استطاع أن يمر بالدنيا دون أن يجرح إنسانا أو يسىء إلى أحد حتى الذين داعبهم بشعره التهكمى ، وهو قليل .

وكانت الفكاهة الغالبة على مزاجه تبدد سورة الغضب فى نفسه ، وتملك زمام شعوره حتى إنه لينسى كل شىء أمام مجلس فيه مجال للتندر والتفكه ، يطلق النكته حيث شاء ولو أصابته هو :

روى أن سيدة حضرت إلى عيادته ترجوه أن يذهب إلى منزلها ليفحص زوجها المريض ، فلبى رجاءها ، وحين وطئت قدماه عتبة الدار أدرك بؤس تلك الأسرة ، ولما فحص المريض عرف علته التى سببها سوء الغذاء ، فأعطى الزوجة دواء كان معه ، ونفحها بجنيه ، وقال لها :

— اشترى لزوجك « زوجا » من الفراخ ، واطمئنى فشفاؤه قريب !

وبعد أيام لقى تلك السيدة فى الطريق ، فقال لها :

— كيف حال زوجك ؟

قالت :

— شفى تماماً ، والحمد لله !

قال :

— هل اشتريت له بالجنيه ما أمرتك به ؟

قالت : لا . . . .

فدهش ، وسألها :

— ماذا فعلت إذن بالجنيه ؟

قالت : « جبت به دكتور زىّ الناس ! »

* * *

وكانت الرقة « والبساطة » طبعاً أصيلا فى نفس « ناجى » بدت صورتهما فى كل بيت من شعره ، وفى كل حركة من حركاته . لم يحاول أن يغير شيئا من طبعه أو يبدل ظلا من ظلاله . . . . فموسيقى شعره بسيطة كل البساطة ، رقيقة كل الرقة ، وكذلك ألفاظه وأسلوبه والبحر الذى كان يكثر النظم منه هو بحر الرمل لتتابع

موسيقاه ، ويلجأ إلى البحر الخفيف فى القصائد التى يعبّر فيها عن تعبه الروحىّ ، ويلجأ إلى البحرين الطويل والبسيط قليلا فى الموضوعات التى يتفق له أن يشترك فيها .

وقد نجد أسلوبه الشعرى متأثراً بالشريف الرضىّ والبهاء زهير — وإن لم يكن يشعر هو بذلك — مع غمامة رقيقة من أسلوب المتنبى ، ومسحة لطيفة من شوقى وصبرى ، ولكن لن تغيب عن قارئه روح « ناجى » لأن موسيقاه وألفاظه التى تميز بها تسدل ستاراً هفهافاً على ظلال هؤلاء الشعراء ، وتبقى روح « ناجى » مهيمنة على الجو الشاعرىّ للقصيدة .

* * *

وكان من أخلاقه السمحة الوفاء . . . الوفاء حتى للألم ، فلقد ظل وفيًّا لماضيه ، لا يستسلم لحاضره بمقدار استسلامه لذلك الماضى . . . . وكان يبكى فى الناس عدم الوفاء :

إنّ الوفاء بضاعة كسدتْ
ومآلُ صاحبها لإملاق

ولقد ظلّ على هذه الخصلة الكريمة وفيا للأدب ، يلقى ما يلقى فى سبيله ، ولا يتنكر له . وظل وفيا لواجبه فى مهنته حتى مات وهو يؤديه ، وسكن هذا القلب الكبير ، وخفت الصوت الوديع الذى كان ينشد الشعر فى رقة وعذوبة ؛ ليستريح الرجل المعذب بعد الكفاح المرّ فى الزمن الجاحد ، وليقرّ فى المكان الذى كان يناجيه قبل موته بعشرين عاماً :

كنْ لى مجيراً من الأنامْ مكانىَ الهادئَ البعيدْ
فآوه أنت والظلامْ ! قد أمك الهارب الطريدْ

* * *

الأصالة والتقليد فى الشعر

بقلم الأستاذ محمد مصطفى هدارة

إن عملية الإبداع الفنى بالنسبة للشاعر ، تعترضها قيود كثيرة : فالشاعر لا يستطيع التهويم والتحليق فى حرية كاملة كما يهوى ؛ لأن الإلهام نفسه لا يدعه فى حال شعورية أو إرادية ؛ وإنما يفرق شعوره فى تهويمة صوفية حالمة ، ثم تتوالى مراحل الإبداع ، فينطلق الخيال ، ولكن فى حدود الذاكرة ، وداخل نطاق الإطار الشعرى ، والثقافى بما فيه من مؤثرات البيئة والحياة الاجتماعية وطبيعة اللغة وظروف العصر الأدبى والزمنى .

كل هذه القيود نسلم بوجودها ؛ لأنها فى الواقع أسس هامة نستطيع أن نفهم فى ضوئها التشابه الذى نجده فى إنتاج بعض الشعراء : فى معانيهم وصورهم ، بل فى بعض ألفاظهم أحياناً ؛ ولكن هل يفهم من ذلك عدم وجود أصالة فنية بين الشعراء ؟ وهل علينا أن نسلم بذلك مطمئنين إلى عدم وجود شخصية فنية مستقلة بمنهجها وأفكارها وصورها عند شاعر ما ؟ إن الإجابة عن هذا التساؤل هى موضوع حديثنا فى هذا المقال .

الواقع أن عملية الإبداع الفنى ليست فى جوهرها تنظيماً للعناصر الموجودة فحسب ، بل إن عناصر جديدة تندمج فى النظام العام الذى يتكون ساعة الخلق الفنى . وهذه العناصر الجديدة خاضعة لشخصية المنشىء خضوعاً تاما ، بل إننا نستطيع أن نقول : إن عملية تأليف العناصر القديمة هى أيضاً خاضعة لشخصية المنشىء .

ولا يتنافى إطلاقاً وجود عناصر قديمة ووجود أصالة فنية ، وشخصية أدبية لها كيانها ، ولها مميزاتها الفنية الخاصة بها ؛ فقد كان مبدأ موليير : إنى آخذ المعنى الحسن حيث أجده ؛ ومع ذلك ليس هناك إلا موليير واحد!

وفكتور هوجو يشترك هو وعدد كبير من الشعراء فى كونه ممثلا للنزعة الرومانتيكية ، إلا أن لأعماله طابعاً فريداً يميزها ، بل أكثر من ذلك أن له فى كل عمل من أعماله الفنية حظاً من التجديد والابتكار .

وليس هناك سر فى هذه الأصالة اللهم إلا أن هؤلاء الشعراء الكبار لهم طريقة فى أخذ ما يقرءون وتمثيله ، حتى يصير جزءاً منهم ، مرتبطاً بآرائهم وعواطفهم . وهم — كما يقول بن جونسون — ليسوا كالوحش الذى يبتلع ما يأخذه فجا غير ناضج ، ولكنهم كالإنسان المهذب الذى يتناول ما يطعمه بميل ، وله معدة قوية ؛ لتحول ما طعمه إلى غذاء مفيد .

والابتكار ليس معناه اختراع شيء من الهواء ، ولكن معناه وجود مادة تتفاعل هي وشخصية قوية ، فتتمثل خلقاً جديداً : فلولا الأساطير القديمة ما وُجد كتاب المسرحية اليونانية ، ولولا الأناشيد الدينية للشعب الألمانى — الكورال — ما كتب « باخ » موسيقاه الرائعة ؛ وكل ذلك يعتمد على حقيقة واحدة : وهي أن الفنان ليس إلا حلقة فى سلسلة المبدعين : يقول جوته : فى كل فن نجد صلة نسب ؛ فإنك إذا رأيت فناناً كبيراً ، فلا بد أنه قد وعى أحسن ما عند أسلافه ، وأن هذا هو الذى جعله عظيماً ؛ فالرجال أمثال رافائيل لا ينبثقون من الأرض ، وإنما يأخذون أصلهم من القديم .

إذن نجد الابتداع داخل نطاق الإطارين : الثقافى والشعرى ، بما فيهما من قيود تغل عملية الإبداع الفنى ، ولكن هل فهم نقاد العرب الابتداع على هذا المعنى ، وبهذه الصورة التى وضعناه بها ؟

أغلب الظن أنهم كانوا مترددين فى فهم الأصالة والتقليد ، لا يكادون يجمعون على رأى بعينه ، وهم يترددون فى ذلك بين الفهم لطبيعة الأصالة الفنية ، وعدم الفهم لها على الإطلاق : فابن رشيق يعرِّف المخترع من الشعر بأنه : (ما لم يُسبَق إليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره ، أو ما يقرب منه) . وهذا التعريف يبعدنا بعداً كاملا عن معنى الأصالة ؛ لأنه يجعل منها شيئاً نادر الوجود ، بل يجعل الإنسان يشك فى وجودها على الإطلاق ، كما أنه يفتح الباب واسعاً لاتهام جميع الفنانين بالسرقة والنقل عن غيرهم ؛ مع أننا نعتبر أن الفنون سلسلة تتوارد عليها الأجيال ، كل جيل يصنع بشخصيته حلقة فيها . وهذا التعريف يهدم هذا الاعتبار هدماً كاملا ، بل إنه ينكر وجود أدنى أثر لشخصية الفنان ؛ وفى العمل الفنى لا بد أن يترك كل فنان أثراً من شخصيته مهما كان ضئيلا كما يقول هربرت ريد .

ولعل ابن رشيق قد أدرك جناية هذا التعريف على الشعر والشعراء ؛ إذ سرعان ما خفف من حدته بذكر اصطلاح (التوليد) ، وتعريفه له بأنه (ليس باختراع ؛ لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضاً سرقة) .

فكأن (التوليد) هو الذى يتيح فيه النقاد للشعراء الاقتداء بغيرهم ؛ ومع ذلك فهم يعتبرونه أدنى مرتبة من الابتداع ، مع أنهم يعترفون بأن المتأخر المقتدى بالمتقدم قد يتفوق عليه . ويجعل الإمام بهاء الدين السبكى ذلك التفوق من سبيلين :

الأولى : إذا كان المعنى خاصاغريباً فى أصله .

الأخرى : إذا كان المعنى عاما تصرف فيه المتأخر بما أخرجه من الابتداء والظهور والسذاجة ، إلى خلاف ذلك من الغرابة .

وعلى الرغم من ذلك كله يؤكد ابن يعقوب المغربى — وهو من البلاغيين المتأخرين — ما سبق أن قاله النقاد والبلاغيون ، من أن الابتداع أرفع وأصعب من الاتباع ، وإن كان فيه تغيير ما .

ويبدو لى أن النقاد العرب كانوا يقصدون بالمعنى المبتدع — ذلك الذى يجعلون له هذه المرتبة السامية — المعنى الذى لم يعثروا لشاعر قبل قائله على بيت يماثله ؛ مع أن الأمر فى الواقع لا يعدو أن يكون قصور وسائلهم عن إدراك المعنى السابق .

فهذه الأمثلة الكثيرة التى ذكروها لامرئ القيس —

على اعتبار أن معانيها كلها مبتدعة ، وضربوا بها المثل على معنى الابتداع — ما يدريهم أن ابن خزام أو غيره ممن سبقوا امرأ القيس ولم نعرف من شعرهم شيئاً ، قد قالوا فى هذا المعنى أو ذاك ؟ بل إننا نقطع بذلك استناداً إلى ما تقرره الدراسة الحديثة بشأن الأصالة والابتداع .

ولعل النقاد العرب قد أحسوا بغلو ما ذهبوا إليه فى معنى الابتداع ، فحاولوا الإقلال من شأنه بأن فرعوا منه اصطلاحين :

الأول : الاختراع وجعلوه للمعنى .

الآخر : الإبداع وجعلوه للفظ .

مع أن معنى الاصطلاحين واحد فى اللغة باعتراف ابن رشيق نفسه . وهم بهذه التفرقة يرضون إلى حد ما عن أخذ الشاعر للمعنى القديم ، ما دامت صياغته له ستكون جميلة جديدة .

ومن هذه السبيل دخلت الصنعة فى الشعر العربى ؛ إذ اتجه الشعراء إليها بعد أن ضيق عليهم النقاد سبيل المعنى ، باشتراطهم فيه عدم وجود سابق عليه — مهما كانت الظروف — وإيهامهم إياهم باستنفاد المعانى ، وأن لا جديد تحت الشمس .

ولكن واقع الأمور يدل على وجود جديد دائماً تحت الشمس فى كل عصر ، وفى كل مكان : فالمعنى القديم الذى يأخذه الشاعر ويطبعه بشخصيته ، ويحوره تحويراً فنيا ، هو فى الواقع شىء جديد يبعث فى النفس إعجابها بالفن تماماً كما لو كان هذا المعنى يطرق السمع لأول مرة .

فاصطلاح (لا جديد تحت الشمس) معناه أن لا جديد فى عالم المادة ، وإنما الجديد هو الاهتداء إليها ، والكشف عن طريقة تأليفها وتركيبها ؛ ليُخلق منها شكل جديد ، جدير بالخلود والتقدير .

والفن الخالد لا يدع صاحبه فى أمن وراحة ، بحيث يمد يده ، فيجد المعنى فى متناوله ، وجمال التعبير رهن إشارته ، بل إن الفن عَرَق وجهاد شاق ، كما يقول الشاعر الإنجليزى شلى Shelley .

وإذن فقد كان اتجاه الشعر العربى ناحية الإبداع أمراً طبيعيا بالنسبة له ؛ ليجد متنفساً من تضييق النقاد عليه فى ناحية الاختراع ، أى أنه اتجه إلى الصنعة ليكسب بجمالها إعجاب النقاد ، ما داموا قد صعَّبوا عليه مفهوم المعنى المبتدع .

وهذا الاتجاه — فى الواقع — عمل فنى سليم ، يتفق مع طبيعة الفن ، ما لم يُتغال فيه . وقد آمن شعراء إنجلترا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر بأن قيمة الشعر فى الرداء الذى يكسوه ، والمعرض الذى يبرز فيه ، تماماً كما آمن أنصار اللفظ من النقاد العرب . ولم تكن هذه الفكرة من جانب الفريقين إسقاطاً منهما لأهمية المعنى ، بل كان ذلك إيماناً منهم بأن المعنى إذا تردد من شاعر لآخر ومن جيل لجيل ، لم يُعَبْ به آخذه ما دام قد حوره تحويراً فنيا ، وألبسه رداءً جديداً ، هو من نسج شخصيته وفنه .

غير أن التكلف فى هذا التحوير يخرجه عن طبيعته الفنية . وقد صدق الشاعر الإنجليزى كولردج حين قال : إن أخذ الشعر بالتنقيح الشديد والتعمل — شأن الطلاب المبتدئين — يؤدى به إلى السخف .

وقد لاحظ «شوقى ضيف» أن التحوير فى شعرنا العربى نوعان : التحوير الفنى ، والتحوير الملفق .

والأول تظهر فيه أصالة الشاعر ؛ إذ يعدل فى العناصر القديمة تعديلا يجعلنا نراها ، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها .

والآخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع شيئاً أكثر من التلفيق ؛ فهو يحاول أن يحاكى الأصل محاكاة تامة ، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى غرضه بصورته القديمة ، إنما يعرضه فى صورة ملفقة قد شوِّهت أجزاؤها ، وخُلِطت جوانبها خلطاً قبيحاً .

ويبين شوقى ضيف أن النوع الأول كان شائعاً فى

القرنين الثانى والثالث من الهجرة ، أيام كان الشعر العربى فى أوج شبابه وقوته ، فكان تحوير الشعراء عملا فنيا طريفاً .

أما النوع الآخر فقد شاع فى القرن الرابع ؛ إذ أصبح الشعراء عاجزين عن إضافة عناصر جديدة إلى الأفكار القديمة ، عناصر من زخرف أو حضارة أو ثقافة ؛ وبذلك أصبحت أشعارهم تشبه (الصور الفوتوغرافية) ؛ فهى تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه ؛ وهذا كل ما تستطيع آلة المصور أن تقدمه .

ومما لا شك فيه أن التحوير الفنى فى الشعر العربى ، يعتبر تحويراً ضيقاً ، بالنسبة لما هو عند الغربيين ؛ لأن تعدد أنواع الشعر عندهم من قصصى إلى غنائى وتمثيلى ، أتاح لهم تحويراً فنيا متنوعاً ؛ إذ نرى الشاعر القصصى يعرض أسطورة ، ثم يأتى الشاعر الغنائى ، فيحولها إلى مقطوعة غنائية ، ثم يأتى الشاعر التمثيلى ، فيحولها إلى رواية تمثيلية .

فكأن التحوير الفنى فى الشعر العربى تحوير جزئى ، لا يتناول الكليات . وذلك أمر يرجع إلى انحصاره فى نوع معين من الشعر لا يتعداه ، وهو الشعر الغنائى .

ومما تقدم نستطيع أن نقول : إن النقاد العرب لم يفهموا الأصالة الفنية على حقيقتها ، كما أنهم لم يدركوا مفهوم التقليد من وجهة نظر الفن الجميل ، فلم يكونوا مضطرين قط إلى وضع اصطلاحين للابتداع ، أحدهما خاص بالمعنى ، والآخر خاص باللفظ ؛ لأن المعول عليه فى الفن جمال الإخراج ؛ إذ يتوقف عليه الإحساس بجمال النموذج الفنى ، ولأن الإبداع المطلق شىء لا وجود له ، بل إن غاية الإبداع هى إخراج الفكرة فى معرض جديد بعد أن يضفى عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعبقريته .

والشعر ليس بدعاً فى ذلك ، بل تشاركه فيه جميع الفنون تقريباً ، كالرسم والموسيقى : فكم عالج الرسامون والموسيقيون موضوعات مشتركة ، فى عمر الإنسانية الطويل ؛ ومع ذلك فلكل منهم طريقته الخاصة وتعبيره الذى خلد به فى التاريخ ، ولا يمكن أى فنان أن يصادف ناقداً — واعياً بتقدير الفن — يتهمه بأن إبداعه كان على مثال ؛ لأن من المعترف به أن عملية الإبداع الفنى تتم داخل نطاق معين ، لا بد فيه من مثال يبنى عليه المنشئ ، ولا بد فيه من عناصر يضيف إليها المبدع ؛ ليُخرج فى النهاية شيئاً جديراً بإعجاب الناس وتقديرهم .

يقول لانسون : إن أمعن الكتاب أصالة ، إنما هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة ، وبؤرة للتيارات المعاصرة ، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته ؛ فلكى نجده — نجده هو فى نفسه — لا بد أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة ، يجب أن نعرف ذلك الماضى الممتد فيه ، وذلك الحاضر الذى تسرب إليه ؛ فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالته الحق وأن نقدرها ونحددها .

وفى ضوء هذه النظرة إلى مفهوم الأصالة والتقليد ، نستطيع أن نفهم لماذا كانت مشكلة السرقات تشغل أذهان النقاد العرب ، وتستغرق جزءاً كبيراً من بحوثهم ؛ ذلك لعدم اعتراف أغلبهم بهذه النظرة الفنية لمعنى الأصالة والتقليد .

وقد آن لنا أن ننظر إلى تراثنا الشعرى بهذه النظرة الحديثة ؛ حتى تتراجع لفظة السرقات تراجعاً كاملا من كتبنا الأدبية والنقدية ، بعد أن يحل محلها المفهوم الجديد لطبيعة الفن الشعرى ، وجوهر عملية الإبداع الفنى ؛ وبذلك نرفع أصابع الاتهام التى يوجهها نقدنا العربى إلى تراثنا الشعرى الخالد — فى عصور مجده وقوته — فيعترف به كأدب حىّ متجدد ، يجرى على أصول فنية ، ولا يعيش فى قوقعة يجتر فيها غذاءه الذى أمدته به عصوره الزاهية ، ونتخلص نحن من عادة الاهتمام فى الفن بالجزئيات وترك الكليات دون أن نضع لها الحلول الصادقة ؛ وبذلك نكون قد أدينا لأدبنا ونقدنا ما حق علينا أداؤه : من درس مُجْدٍ ، وجهد صادق .

المراجع

العمدة فى صناعة الشعر ونقده للحسن بن رشيق القيروانى .
عروس الأفراح فى شرح تلخيص المفتاح للإمام بهاء الدين السبكى المصرى .
مواهب الفتاح فى شرح المفتاح لابن يعقوب المغربى .
الفن ومذاهبه فى الشعر العربى للدكتور شوقى ضيف .
منهج البحث فى الأدب واللغة للأستاذين لانسون وماييه . ترجمة الدكتور محمد مندور .

Edwards, W.A. : Plagiarism.
Allen, Walter : Writers on Writing.
Burton, S.H. : The criticism of poetry.
Butt, John. : The Augustan Age.
Read, Herbert : Form in Modern Poetry.

* * *

الجديد فى الشعر العربى المعاصر ..

بقلم الأستاذ عاطف النمر

. . يعتمد الشعر التقليدى ، أكثر ما يعتمد، على عناصر ثلاثة : الخطابية ، والغنائية ، والتقرير . ونحن لا نريد أن نهدم هذه العناصر ، ولا نريد أن نتخلص منها ؛ فهى ذاتية فيه ؛ ولكننا نريد أن نفسح الطريق للتطور الذى يقول : إن الشعر ليس وقفاً على هذه العناصر فقط ، بل ينبغى أن تتسع دائرته حتى تشمل القوالب التقليدية والابتداعية معاً ، ولا مانع فى هذه الحال من أن يكون هناك صراع دائب بين التقليد والتجديد فى دائرة الشعر ؛ فلعل هذا الصراع يحفز المجددين والمقلدين جميعاً إلى تجويد بضاعتهم والتفوق بها قدر الطاقة .

. . . ولقد عرفنا فى الشعر المعاصر ألواناً شتى من محاولات التجديد والابتداع : هناك المقطعات وقصائد التفعيلة الواحدة ، وهناك الشعر المنثور ، والشعر المرسل ، ولا شك فى أن هذه المحاولات تتضمن الغث والسمين فى آن واحد ، ونحن وإن لم نجد بعد الرصيد الممتاز الذى نستطيع به أن نضع القواعد للشعر الجديد ، نُدافع مع ذلك عن هذه البشائر ، ولا ندافع عنها من أجل ذواتها ، ولكن لأن القضية قضية تعبير حر أولا وقبل كل شىء .

فالشعر الجديد تعبير فنىّ ما فى ذلك شك ؛ ومن أجل هذا أرى أن نحتضنه ، وخاصة ، أن احتمالات تفوقه ونجاحه مضمونة ، والمسألة تعتمد لدينا إلى حد كبير على حرية التعبير التى لا تقيم وزناً للطريقة ، بل تقول بعامل البناء وعامل الفناء ، والمرد فيهما ، كما نعرف ، يرجع إلى قيمة التعبير نفسه ، وطالما أننا نؤمن بأن البقاء للأصلح فلا معنى لدعوة تقول بالهدم ؛ لأن الشىء الفاسد يتهدم من محض ذاته ودون أن نخسر شيئاً .

ولقد قسم الكاتب الأميريكى إدجار آلان بو — فى حديثه عن المبدأ الشعرى — الإنسان ثلاث قوى : العقل ، والضمير ، والنفس : والأولى يعنيها الصدق ، والثانية يعنيها الواجب ، أما الثالثة فتختص بالجمال ؛ ولذلك فإن النفس هى المسئولة عن الشعر الذى غايته الكشف عن الجمال ، وطالما أن النفس هى المصدر الأساسى للشعر ، وسواء أكانت الغاية الكشف عن الجمال أو تصوير النفس وحياتها الذاتية أم غير الذاتية — فإننى أعتقد أن التعبير الفنى انفعال يعبر عنه الفنان بالطريقة التى يستطيعها ، وهو إن نجح فقد استطاع أن يحل أزمة من أزمات التعبير يشترك فيها الناس جميعاً ، غير أن بعضهم يقتدر التعبير ويأتيه ويخلق الانفعال الذى يشترك فيه وغيره من الناس ، ولكنه يتميز عليهم بالقدرة على التعبير عن ذلك الانفعال .

وعلى هذا فقضية الشعر الجديد قضية محلولة طالما أننا نؤمن بحرية التعبير ، وطالما أن التعبير يصدر عن انفعال مصدره النفس الإنسانية ، وطريقته فى ذلك تخدم غرض التعبير ، ولا علينا بعد ذلك أن نهتم بالشكل الذى يرتسم به التعبير ؛ لأن الأهمية لدينا عندئذ ستتركز فى المضمون ، وهذا لا يعنى أننا سنهمل عنصر الجمال فى الشكل الذى أتى به هذا المضمون ؛ فهذا أساس فى نقد الشعر ، ولكننا فقط سنؤمن بأن جمال الشكل لا يقف قصراً على نوع معين يصطلح عليه عصر أو جيل معين من الناس .

هذا ومن حق المجددين علينا ونحن ندافع عن قضيتهم أن نبذل لهم النصح ، ونقيم لهم المصابيح على طول الطريق ، ونحن لا نريد أن نخدعهم ، فنقول : إنهم أجادوا وأبدعوا ؛ ولكننا على العكس نقول : إننا نأخذ عليهم بصفة عامة السطحية الواضحة فى أغلب ما ينتجون فضلا عن بساطة التجربة وضآلتها لديهم ؛ فبينما نجد الشاعر العربى القديم جواب آفاق ورحل ترحال إلى جانب علم ودراية بلغة سلفه من فحول الشعراء ، نرى الشاعر الجديد محدوداً فى القرية التى نشأ بها أو المدينة التى تعلم بها ؛ فالتجربة لديه على ذلك ضحلة ، وهذا إلى نقص شديد فى أسباب الثقافة ، والثقافة العربية الشعرية بنوع خاص ؛ ولهذا كان أول النصح أن نهدى المجددين إلى التراث العربى والشرقى بصفة خاصة ، ثم إلى البصر فى التراث الشعبى من النظم العامى والقصصى المحلى ، كل ذلك مع الأخذ بأسباب الثقافة العالمية جنباً إلى جنب مع هذه الثقافة المحلية والشرقية ؛ فبهذا نستطيع أن نلمس انطباعات الروح المصرية فى إنتاج المجددين ، وبهذا ننقذهم من تكرار أنفسهم فيما ينتجون ؛ وبهذا أيضاً يأتى الرصيد الجديد صدى لهذا الماضى الطويل ، وصدى لأحسن ما فيه ممتزجاً بآلام الحاضر وآماله ، هذه الآلام وتلك الآمال التى يبسطها الموال الشعبى والحوار العامى فى لغة تحتاج إلى فنية الشعر الجديد وحسن تنظيمه .

هذه هى الروح التى نحب أن ننفثها فى جسد الشعر الجديد ، حتى تكون انتفاضة قوية تبرر هذه الانطلاقة الفخمة من إسار الشعر التقليدى وقيوده ؛ فالتحرر من هذه القيود ينبغى ألا يذهب من غير ثمن ، بل كان ينبغى تعويضه بالتفوق على ذلك القديم الذى خلقت معانيه وأخيلته ، بل أغراضه وموضوعاته . ينبغى أن يقوم الشعر التصويرى والقصصى والملحمى على قدم وساق ، وينبغى فى الوقت نفسه أن يتخلى عن الطابع البرجوازى الضيق الذى ربطه بالحكام وأولياء النعم فى هذا الماضى الطويل ؛ لأننا نريده اليوم أن يرتبط بذات الشاعر وشخصيته التى هى جزء حى من مجموع حيوى ضخم ، هو مجموع الشعب ، والشعب وحده ليس غير .

وخامة الشاعر المصرى المجدد اليوم توحى بهذا الخير لو أن صاحبها أخذ نفسه بشىء من الجد ، ووجد من نفسه أذناً لما قدمنا من نصح ؛ فنحن قد وجدناه فى بعض قصائد عزيزة عند حسن ظننا ، وهم بالغون ما نبغى لهم من تقدم ونجاح إذا هم أخذوا أنفسهم إلى جانب ما قدمنا بشىء غير يسير من التفرغ والاهتمام .

وخير مثل لذلك هو الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى ؛ فقد فتح فتحاً جديداً فى ميدان الشعر الجديد بقصيدته « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » ، وكذلك قصيدته « يا بور سعيد » التى يوجهها إلى زوجه ، على حين كان فى مؤتمر للسلام خارج القاهرة وقت عدوان أكتوبر ١٩٥٦ على بور سعيد ، ولقد جسم فى هذه القصيدة الأخيرة تجارب حياته ، وعمق بهذا التجسيم التجربة الكبرى ، تجربة الاستعباد الذى قاساه أجداده ، فى إنشاء قناة السويس ، والذى يوشك أن يقاسى منه أبناؤه بل نساؤه منه أيضاً بعد هذا الاعتداء ، وهذه مختارات من قصيدة « يا بور سعيد » حيث يمضى فى الحديث مع زوجه :

أتذكرين . . .
أيام يجمعنا الغرام على القناة ببور فؤاد
ونشيد ملاح يسوق على القناة شراعنا
والماء يهمس تحتنا . . .

الحب والليل المغرّد والطلاقة والأمل
وأنا وأنت على القناة . . .
وصدى أنين رن خلف الليل من عهد سحيق . . .
أنات من حفروا القناة . . .
أتذكرين . . ؟
ثم هو يمضى ليصور هول الغاصبين الذين يعيدون التاريخ :
ويلاه . .
قد سطت الذئاب على القناة !
أتسمعين . . ؟
هبطوا على مهد الغرام يلوثون الذكريات
وقبور أجدادى هناك . . .
هناك فى مجرى القناة . . .
لا تتركيهم يزحفون !
هبطت خفافيش الظلام عليك يلهبها السعار . . .
عطشى تحن إلى الدماء !
جوعى إلى لحم الصغار . . .
لا تتركيهم يهبطون .

وهكذا يجسم الشرقاوى تجاربه الذاتية ، ليخرج بها إلى تجربة الذات الكبيرة ، ذات الوطن وحرماته ومقدساته القديمة والحاضرة على حد سواء ، ولكننى أعود فأقول : إن الشرقاوى شاعر مقل ، ولا نريده أن يكون كذلك . . .

ولقد حاول صلاح عبد الصبور التعبير نفسه فى قصيدة « سأقتلك » التى وردت فى ص ١٤٦ فى ديوانه « الناس فى بلادى » ؛ ولكنها لم تكن إلا مجرد صيحة شاعر فى حمل السلاح ، ومضى ينشد فى غيظ وفى حمية ، ولكن بلا تجاوب وبلا أصداء . . مع أنه نجح فى قصيدة « شنق زهران » حيث يجتر تجارب قومه وعشيرته وأهل قريته جميعاً ؛ ولذا رأيناه يتفوق على نفسه ، ويقف من مستوى الشعر الجديد إلى حيث نحب أن يكون . وقصيدة « شنق زهران » قيلت فى حادثة دنشواى التى نظم فيها شوقى وحافظ . والمقارنة بين هذه النصوص الثلاثة طريفة وممتعة ، وهذا مقتطف من قصيدة صلاح عبد الصبور :

مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياه
ورأى النيران تجتاح الحياه
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا
ربما سورة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء

* * *

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف « مسرور » وأعداء الحياه
صنعوا الموت لأحباب الحياه
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياه
كان زهران صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتى تخشى الحياه . . . ؟

هذا النموذج يأتى من ضروب التعبير والتصوير بما يقصر عنه باع الشعر التقليدى ؛ وقد رجعت إلى قصيدتى شوقى وحافظ فى المعنى نفسه فلم أجد سوى خطابية قوية وغنائية جميلة ، ولم أر قصة شعب ولا بطولة أفراد ، وهذا مقتطف من قول شوقى :

يا دنشواى على رباك سلامُ
ذهبت بأنس ربوعك الأيامُ
شهداء حكمك فى البلاد تفرقوا
هيهات للشمل الشتيت نظام
مرت عليهم فى اللحود أهلة
ومضى عليهم فى القيود العام

كيف الأرامل فيك بعد رجالها
وبأى حـال أصبـح الأيتام
عشرون بيتاً أقفرت وانتابهـا
بعـد البشاشة وحشة وظـلامُ
يا ليت شعرى فى البروج حمائم
أم فى البروج منيـة وحمـام ؟
نيرون لو أدركت عهد كرومر
لعرفت كيف تنفـذ الأحـكام

وهذا مقتطف مما قاله حافظ :

أيهـا القائمون بالأمر فينـا
هل نسيتم ولاءنا والودادا ؟
خفضوا جيشكم وناموا هنيئـا
وابتغوا صيدكم وجوبوا البـلادا
وإذا أعوزتـكمُ ذات طوق
بين تلك الربا فصيدوا العبادا
إنمـا نحن والحمام سـواء
لم تغادر أطواقنـا الأجيـادا
لا تظنوا بنـا العقوق ولـكن
أرشدونا إذا ضللنـا الرشـادا

والفارق واضح بين نموذجى شوقى وحافظ ونموذج صلاح عبد الصبور : فى قصيدة الأخير نكتوى بنيران دنشواى ويشتد بنا الغضب ، وتشتط فينا رغبة الانتقام ؛ لأن حركة التمثل لتجربة الشاعر أوضح وأكمل ، وليس ذلك لشىء إلا لتلك الصورة القوية الحية التى يرسمها ، ويبعث فيها الحركة والظلال الحزينة لحادث دنشواى ، وهى بعد ذلك صورة إنسانية فيها فلسفة وعقيدة فى الحياة ، أما فى قصيدتى شوقى وحافظ فتؤلمنا الروح البرجوازية الجبانة التى تمالئ دون خجل أو حياء ، ولا تبالى من تمالئ حتى لو كان سفاح دنشواى نفسه .

ومع ذلك فإننى لا أستطيع أن أضع « صلاح عبد الصبور » فى ميدان الشعر الجديد فى مثل هذا الموضع الفخم الذى احتله شوقى وحافظ فى تاريخ الشعر العربى التقليدى ؛ لأن الحرية والانطلاق اللذين يتمتع بهما الأول يؤهلانه لأن يكون أكثر من ذلك روعة فى الأداء وإبداعاً فى المعانى . . فضلاعن أنه لايجيد سبك قصائده وتجويدها ؛ ولهذا نراه يكرر نفسه فى معظم ديوانه ؛ فهو كما قدمت واحد من الشعراء المجددين الذين ما زالوا فى أول الطريق ، وينقصهم الكثير من الاطلاع والثقافة والتجربة .

وبعد فهذه علامات نضعها على الطريق الجديد فى الشعر المصرى ولنا عودة .

* * *

أين من يملأ الفراغ

بقلم الأستاذ محمد القاضى

أحب أن أناقش قضية الشعر الجديد من وجهة نظر القارئ العادى الذى أوتى حظا من الثقافة يعالج به ما يجد فى ميدانها .

فماذا يتطلب القارئ العادى من الشاعر ؟

إنه يتطلب منه لوحة مرسومة بالكلمات ، تشتمل على موضوع ، مكتوب بلغة واضحة غير مبتذلة ، ولهذه اللغة موسيقى معينة مصطلح عليها بين الذين يمارسون هذا الفن .

وعلى هذا الشاعر – قبل أن يفكر فى قول الشعر – أن يعلم أن الثقافة فى أية لغة امتداد من جيل إلى جيل ، إن وَهى حبلها فى عهد فإنه لا ينقطع ، وبعبارة أخرى : إن صاحب الشعر الجديد يتعسف حين يطلب من

القارئ العادى أن يلتذ « بشعر » لا يتصل بهذا الامتداد الثقافى للغة العربية .

فحين أقرأ لأحد هؤلاء هذا الكلام : « فى انبثاق الظلام ... وعند انبعاج السكون » بحثت عن نفسى ، أقول لهذا الإنسان ، ليس ما تقوله شعراً يا أخا « العجم » ؛ فما عرفت قط — أنا القارئ العادى — أن الظلام ينبثق ، أو أن السكون ينبعج ، فأعفنى — رزقك الله الفصاحة وسلامة اللسان — من الاستماع لمثل هذا الكلام .

وحين أبحث عن الموسيقى فى مثل هذا « الشعر » فيقول لى النقاد « الثقات » : إنها موسيقى نفسية ، أقول : عفواً أيها السادة ، فأنتم تلجون بى أبواب اللدنيات والصوفيات ، وهى متاهات « ألذ » ما فيها غموضها ، وأنا رجل لا أجد لذة فى الغموض .

وباسم التطور أيضاً نرد على أصحاب الشعر الجديد : فمن فى الميدان بعد شوقى وحافظ ومطران وعبد الرحمن شكرى ؟ من من « المحدثين » بنى على آثارهم ؟

ليس من المستساغ أن تترك « الحكاية سايبة » كل من يقول كلاماً ، يطلب من القراء « المساكين » والنقاد أن يعترفوا بشعره « الهادف »

ولهذه القضية وجه آخر . . .

إن الذى أتاح لأصحاب الشعر الجديد أن يطنطنوا وأن يجلبوا على أنصار الشعر القديم ، هو خلو الميدان من شعراء أفذاذ يملئون الفراغ الذى خلفه أمثال مطران وشوقى . . . والرد المقنع أن يوجد أمثال هؤلاء .

أين هم ؟ وكيف « يوجدون » فذلك ما لا أدريه .

وكلمة أخيرة للأستاذ النجمى ؛ فقد لاحظت من خلال كلامه أن القلم فى يده كان كالسوط ، يقرع هنا ويضرب هناك ، وكنت أود أن يقف وقفة « هادئة » عند بعض الإنتاج الحديث مما يسمونه شعراً ، فينتقده نقداً موضوعياً ، وحبذا الأمر لو قدم فى خلال نقده بعض المقاييس العالمية التى يقاس بها الشعر اليوم .

* * *

الــواقعيــة

للأستاذ رشاد محمد خليل

جاء فى مقال الأستاذ كمال النجمى « نظرات فى الشعر المصرى الجديد »(*) كلام عن الواقعية دفعنى إلى محاولة أحسب أنها لازمة لاختبار أرض المعركة ، وهى محاولة المناقشة لمفهوم الواقعية ذاته : فالواقعية مفهوم يتجاذبه التناقض فى تفسيره إلى درجة تجعله ملاكاً لقوم ، وشيطانا لآخرين ؛ كما تضيق به الأفهام وتتسع بحسب وجهة النظر . ونحن نفسر الواقعية على أساس مذهبى ينحرف بها عن مدلولها الذى تعطيه بحكم طبيعتها ، ويقصرها على مدلول هو جزء من مفهومها ؛ أو يقلب المفهوم أصلا بصورة تعطيه معنى غريباً على طبيعته .

ما الواقعية ؟ هل هى وجه العذاب للمجتمع الإنسانى يتلوى بتعابير الاستغلال والاضطهاد والفقر ؟

هل هى وجه الجريمة للنفس الإنسانية يتقيح بمعالم السقوط والرذيلة ؟ هذان مفهومان للواقعية نبتا فى ظل مجتمعين ، كان الواقع فيهما فترة من الزمن هو هذه الصورة أو تلك :

أما الصورة الأولى فهى الصورة التى انطبع بها المجتمع

(*) « المجلة » العدد الرابع عشر ص ٩٦ — ١٠٣ .

الروسى أيام جوركى ، وإيفان تورجنيف ، فظهر أثرها فى أمثال الأم ، وصور بريشة صياد . . .

وأما الصورة الأخرى فهى الصورة التى انطبع بها المجتمع الفرنسى على عهد إدمون دى جونكور وألفونس دوديه ، وجى دى موباسان ، وظهر أثرها فى كتابات هؤلاء باسم الواقعية .

والحقيقة أن كلا المفهومين هو انطباعات مجتمع معين ، فى زمن معين ، وليس المفهوم الأمين السليم للواقعية .

وأنت ترى على كليهما أعراضاً مرضية جاءت حتمية لانبثاقها عن مجتمعات مريضة ، لا أحسب أنفسنا ملتزمين بها . صحيح أن مجتمعنا عانى هذه الصورة أو تلك ، وصحيح أن الآثار نفسها لابد أن تنتج المؤثرات نفسها ؛ ولكن الصحيح أيضاً أن للمجتمع وجهاً آخر أبيض من غير سوء تظهر منه أضواء العدالة والرفاهية ، والصحيح أيضاً أن للنفس الإنسانية وجهاً آخر سليما متطهرا .

ومن ثم فالمنطق يقتضينا أن نواجه فى واقع النفس حقيقتى الصعود والهبوط ، وفى واقع المجتمع الخير والشر ، وأن تكون لنا طبيعة غير طبيعة الخنافس التى لا ترتاد إلا المكان العفن ، وأن تكون لأقلامنا قيمة أعلى من المكنسة التى لا تكنس إلا التراب .

ونعود لسؤالنا مرة أخرى : ما مفهوم الواقعية ؟

الواقعية هى العمل فى دائرة الإمكان الذى وقع ، أو الإمكان الذى يمكن أن يقع ؛ فإذا ارتضينا هذا المفهوم وجدنا أنفسنا مضطرين أن نخرج من مفهوم الواقعية ألواناً كنا نعدها من صلبه ، وندخل فيه ألوانا كنا نعدها ضد طبيعته ؛ بل نقول بشىء من الجرأة : إننا بذلك نرى كثيراً من الإسراف وعدم الضبط فى تقسيم المدارس الأدبية إلى كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية وطبيعية . . إلى آخر هذه السلسلة من الأسماء التى تقيم فى الأذهان فواصل من الفولاذ بين ألوان دخل بعضها على بعض ، وعاش بعضها فى بعض .

لقد وجدت الواقعية دائمـاً فى أدب كل أديب صادق ، مهما كانت الزاوية التى عرضت منها . ويكفى الأديب واقعية أن يواجه الحياة بانفعالات غير مزورة ، وهو من بعد حر فى اختيار الأوتار التى يعزف عليها ، وليست هناك سلطة تلزمه أن يدفن وجهه فى الوحل ليتلطخ بواقعيته ، إن الصورة التى يرسمها تخضع تماماً للنقطة التى اختارها ليقف منها إزاء الوجود ، وللطريقة التى اختارها للعمل مع ذلك الوجود . .

وسواء عاش يغنى للحرية ، أو يلعن المستغلين ، يمجد الفضيلة أو يصور المنحرفين ؛ يشكو أساه أو يغنى أفراحه ، فنحن نستطيع أن نقول له فى النهاية : صدقت ، ومعناها لقد كنت واقعيا فى إحساسك بما واجهت ، واقعيا فى تعبيرك عن هذا الإحساس ؛ أو نقول له كذبت ؛ ومعناها لقد كنت زائفاً فى إحساسك زائفاً فى تعبيرك .

هذا تفسير مجمل أردت به وضع المشكلة فى موضعها الطبيعى ، على الأقل من وجهة نظرى الخاصة .



حول ترجمة كتاب المجتمع

نقد الدكتور زكريا ابراهيم

نشرت مؤسسة فرانكلين ترجمة عربية لكتاب « المجتمع »[1] ، اضطلع بها الأستاذ الدكتور على أحمد عيسى « أستاذ كرسى الاجتماع بجامعة الإسكندرية ورئيس معهد العلوم الاجتماعية بالإسكندرية » . ولسنا نريد أن نتعرض لقيمة هذا الكتاب الضخم بين المؤلفات العلمية الحديثة التى ظهرت أخيراً فى مجال الدراسات الاجتماعية ؛ فقد كفانا الأستاذ المترجم نفسه مئونة التعقيب على طريقة المؤلفين فى دراسة مشكلات علم الاجتماع فى مقدمته القيمة التى مهد بها للترجمة العربية ، ولكننا نكتفى بأن نقول إن الأستاذ المترجم قد أحسن صنعاً بترجمة هذا المجلد الاجتماعى الكبير ، ولو أننا نخشى ألا تجىء الترجمة العربية فى أقل من ثلاثة أجزاء ، حيث إن الجزء الذى ترجمه سيادته حتى الآن لا يكاد يعدو (فى الأصل) ٢٣٧ صفحة ، فى حين أن الكتاب كله يبلغ حوالى ٦٩٧ صفحة . وعلى كل حال ، فإننا سنقتصر فى نقدنا للترجمة العربية على إبداء بعض الملاحظات الجوهرية التى نرجو مخلصين أن يضعها الأستاذ المترجم موضع الاعتبار ؛ مع العلم بأننا قد أغفلنا الكثير من الهنات الهينات التى قد ترجع أحياناً إلى كثرة الأخطاء المطبعية بالكتاب .

* * *

وسنبدأ ملاحظاتنا بالإشارة إلى عبارة عجيبة لم نفهم المقصود بها على الإطلاق ، وهى عبارة جرت على قلم المؤلفين فى معرض الحديث عن مشكلة تنظيم النسل ، وقد ترجمها الأستاذ الدكتور على عيسى على النحو الآتى : « وزيادة على ذلك فإن ضبط النسل فى أعين عدة ملايين من الناس ، يلتقى مع مبادئنا الخلقية ، بمعنى أنه يسمح لنا بالتسويغ العقلى لما نقدم عليه من تخطيطات لتحسين مظهر الحياة الإنسانية ، ولا يسمح بالتخلى عن هذا التسويغ بعد أن تبلور فى أذهاننا » (ص ٢٣٣) . فلما رجعنا إلى النص الأصلى ، وجدنا أن المؤلفين يقولان بالحرف الواحد :

Moreover, modern birth control, in the eyes of increasing millions, meets the demand of our moral principles by permitting the rational planning of the appearance of human life rather than destroying it *after it has been conceived*.

والظاهر هنا أن لفظ "conceived" قد اختلط على الأستاذ الدكتور فعربه بعبارة « التبلور فى أذهاننا » ، فى حين أن المقصود به هو « الحَبَل » أو « تكوُّن النطفة فى الرحم » ، كما يظهر بوضوح من كون الحديث يدور حول مشكلة تحديد النسل فى علاقتها بمشكلة الإجهاض . وربما كان فى وسعنا أن ننقل تلك العبارة الآنفة الذكر إلى العربية فنقول : « إن ضبط النسل الحديث ، فى نظر الملايين المتزايدة من الناس ، يضمن تحقق مبادئنا الأخلاقية ، لأنه يسمح لنا بتنظيم ظهور الحياة البشرية تنظيما معقولاً ، بدلاً من القضاء عليها بعد تكوّنها فى الأرحام » . ومعنى هذا — بكل بساطة — أن تحديد النسل أهون شرًّا من الإجهاض أو قتل الأجنة .

وفى صفحة ٣٧٦ من الترجمة العربية ، نلتقى بالعبارة التالية (وذلك فى معرض الحديث عن العادات الفردية

---

(١) اسم الكتاب بالإنجليزية *"Society; An Introductory Analysis"* وهو من تأليف الباحثين Charles H. Page, R.M. Maciver وقد ظهرت آخر طبعة له عام ١٩٥٥

والجمعية) : « ونحن عندما نكوّن عادة فردية نجتهد فى أن نسهّل على أنفسنا من الناحيتين النفسية والجسمية طريقة أدائها بكيفية معينة ، وأكثر أو أصعب من ذلك تؤديها بكيفيات أخرى جديدة إذا لزم الأمر ، ومخالفة للكيفية التى اعتدناها » : ويتساءل المرء هنا كيف يمكن أن يكون من شأن العادة أن تسهّل علينا أداء أعمال صعبة لم نألفها ، فى ظروف أخرى لا عهد لنا بها ، فإذا به يجد أن النصّ الإنجليزى يحمل معنى آخر مختلفا كل الاختلاف ؛ لأنه يقول بالحرف الواحد :

"When we form a habit, we make it easier for ourselves, both psychologically and physiologically, to act in a certain way, *and more difficult to act in ways alternative to that which has become habitual.*" (p. 190).

ومعنى هذه العبارة : « أننا حينما نكوّن عادة فردية ، فإننا نجعل من اليسير علينا ، جسميا ونفسيا على السواء ، أن نتصرف بطريقة معينة ، كما نجعل من العسير علينا أن نتصرف بطرق أخرى كان يمكن أن تقوم بديلاً لما أصبح أسلوبنا العادى فى التصرف » . وللقارئ أن يحكم بعد ذلك على مدى مطابقة الترجمة العربية التى قدمها لنا الأستاذ المترجم للنصّ الإنجليزى الذى أوردناه !

وما دمنا بصدد الحديث عن تصرف الأستاذ المترجم فى الترجمة بما يناقض الأصل ، فلنسق للقارئ هذه العبارة التى تناقض تماماً النص الإنجليزى : ففى صفحة ٣٨٦ يلتقى القارئ بالعبارة التالية : « وفيما يتعلق بها جميعاً (أى فيما يتعلق بالعادات الفردية) يكمن الخطر فى أن الضرورة التى فرضتها تهدف نحو حزمها فى لفافة من العاطفة العمياء ؛ وبذا تمهد لإمكان نموّها وإلى جعلها مرنة ، ثم إلى التحكم فى إعادة توجيهها توجيها ذكيا » . ويعود المرء إلى النص الإنجليزى فيجده يقول : « إن الخطر يكمن فى أن الضرورة التى فرضتها . . . تحول دون إمكان نموّها ومرونتها » (أى عكس المعنى الوارد فى الترجمة العربية تماما) . وإليك النص الأصلى بالحرف الواحد :

"the very necessity which imposes them tends to wrap them in a shroud of blind emotion, thus *precluding* the possibility of growth, of flexibility, etc." (p. 195).

وفى هذه الفقرة بالذات ، يترجم الدكتور عيسى كلمة needless limitation بلفظ « الفائدة المحدودة » (وهذه كلمة لا تعنى شيئا هنا على الإطلاق) ، فى حين أن المقصود بها هو « التحديد الذى لا فائدة منه » ، على اعتبار أن العادة تحد من أساليبنا فى التصرف ، فتجنح بنا نحو الركود والجمود .

ثم انظر معى إلى هذه العبارة الشعرية الجميلة التى ترد فى صفحة ٤٠٩ من الترجمة العربية ، دون أن يكون لها أدنى مقابل فى الأصل الإنجليزى : يقول الأستاذ المترجم : « ولن يكون ليله (أى ليل الفرد) أهون من نهاره ، فستلاحقه الأحلام المزعجة فى منامه » . والحديث هنا يدور حول ضرورة خضوع الفرد للقواعد الجمعية فى السلوك ؛ إذ بدونها يكون عبء الوصول إلى قرار أمراً لا يحتمل . والنص الأصلى يقول بالحرف الواحد : « إن حلم الفوضوية المطلقة — إن كان من الممكن تحقيقه — لن يكون فى الواقع إلا كابوساً مزعجاً » . The dream of absolute anarchism, were it realizable, would in fact be a horrible nightmare (p. 207) وشتان بين الترجمة العربية والأصل الإنجليزى !

ولعل من أمثلة الخلط فى الترجمة أيضاً ما ورد فى صفحة ٩٧ حيث يقول الأستاذ المعرّب : « وقد ثبت من أبحاث ج . ه . ميد أن نفسية الطفل تنمو كلما أحس خلال أحلام اليقظة وأثناء لعبه بالعرائس ومع أقرانه أن للآخرين — ومن بينهم والده وغيرهم من الأبطال من وجهة نظره — أدواراً يلعبونها فى حياته هو » . والنص الإنجليزى يقرر « أن نفسية الطفل تنمو كلما استطاع الطفل فى أحلام يقظته وفى لعبه بالعرائس ومع غيره من الأطفال أن يتقمص أدوار والديه وغيرهما من الأبطال فى صميم حياته» : Selfhood developes, as H. Mead has shown, as the child in his daydreams and in his

play with dolls and other children *assumes the roles of others, of* parent or other heroes in his life (p. 46)
ولا شك أن الترجمة العربية قد شوهت المعنى المقصود تماماً !

وفى صفحة ١٦٣ من الترجمة العربية ، يقول الأستاذ الدكتور على عيسى : « إننا إذ نعدّل بيئتنا لكى تزيد إشباع بعض رغباتنا ، قد نجعلها بذلك أقل استعداداً لإرضاء الآخرين » . وليس فى النص الأصلى هنا أية إشارة إلى الغير ، بل المراد « أننا حينما نعدّل من بيئتنا حتى نجعلها تشبع بعض رغباتنا ، فإننا فى الوقت نفسه قد نجعلها أقل ملاءمة لإشباع الرغبات الأخرى » .
"in modifying our environment to satisfy more fully some of our desires we may make it less favorable for the satisfaction of *others*." (p. 79).

وفى هذه الصفحة عينها ، ترد العبارة التالية : « غير أن هذه الأسباب يمكن تفسيرها فيما نعتقد بالعادات الموروثة » . (ص ١٦٣) ؛ على حين يقول المؤلفان (على العكس من ذلك تماما) : « . . . يمكن تفسيرها فيما نعتقد دون الإشارة إلى العادات الموروثة » . "but they can be explained, we believe, *without reference* to inherited habituations." (p. 79.) وربما كان الخطأ فى الترجمة هنا راجعاً إلى التسرّع فى النقل ، دون الاهتمام بالتثبت من المعنى الأصلى والعمل على متابعته .

والأمثلة كثيرة فى ترجمة الدكتور عيسى على التسامح الكبير فى المحافظة على الأصل ؛ فمن ذلك مثلاً قوله فى صفحة ٣٣٦ : « وهناك مفكرون آخرون مثل هربرت سبنسر وتوماس هكسلى وكثيرين من العلماء والمحدثين المتخصصين فى علم الحيوان وعلم طبيعة الإنسان يذهبون إلى أن قاعدة السلوك الخلقى لا يمكن أن تكون خالصة ومستجيبة تماماً لحاجات المجتمع المتغير . . . إلخ » . والحديث هنا يدور حول الصلة بين الدين والأخلاق ، فيتساءل القارئ عن دخل علم الحيوان ، وعلم طبيعة الإنسان (ولست أدرى على وجه التحقيق ماذا عسى أن يكون هذا العلم الأخير ؟) فى مثل هذه الصلة ، وإذا بالنصّ الأصلى يدلنا على أن المؤلفين لم يتحدثا إلا عن علماء التاريخ الطبيعى والفلاسفة الإنسانيين ، كما يظهر بوضوح من الأسماء الواردة فى الإشارات بالهامش . وإليك يا سيدى القارئ نص عبارتهما باللغة الإنجليزية .
"Other thinkers, like Herbert Spencer and Thomas Huxley and various modern *naturalists and humanists* maintain that a social code... etc." (p. 170).

ومن ذلك أيضا ما ورد فى صفحة ٣٤١ من أنه « لما كانت القاعدة الخلقية محمية بجزاءات تستند إلى سلطة عليا ، فإننا نرى أنها قد هددت القدرة الذاتية على الحكم . . . إلخ » . وهنا يتساءل المرء عن السبب الذى من أجله كانت القاعدة الأخلاقية مستندة إلى « سلطة عليا » ، فيجد فى النص الأصلى أن الكلام ينصبّ على « القاعدة الدينية » religious code ، وأن الأستاذ المترجم قد أقحم هنا لفظ « القاعدة الخلقية » دون مبرّر ، فأفسد المعنى (كما يظهر من النص الأصلى ص ١٧٢) .

ولا يكاد القارئ يطوى صفحتين من الترجمة العربية ، حتى يلتقى بالدليل الصارخ على أن السيد المترجم كان يؤلف حين كان المفروض أن يقتصر على الترجمة ؛ إذ نراه يقول فى صفحة ٣٤٣ : « وقد ظهر فى العالم الغربى — حيث تسود ديانات كبرى — اهتمام كبير فى السنوات الأخيرة بالأعمال والمشروعات والأخلاقيات الاجتماعية من ناحية « اتجاهاً واضحاً » (كذا !) نحو الانحراف عن مقتضيات ما فوق الطبيعة (أو بعبارة أدق : الدين وما قد يستتبعه من تعصب) نحو إشاعة الأخلاقيات الاجتماعية » . والزيادة التى أوردها الأستاذ الدكتور فى هذا النصّ تدلّ على أنه لم يكن متابعاً لسياق النص ؛ لأنه لا دخل لمشكلة التعصب هنا ، بل إنما يدور الحديث حول مشكلة « الإيمان والأعمال » (وهى مشكلة معروفة فى المسيحية) ، فيقول المؤلفان « إن السنوات الأخيرة قد شهدت تحولا عن الاعتقاد بالخوارق ، واتجاهاً نحو

الاهتمام بنشر الأخلاق الاجتماعية » . وهذا هو النص الأصلي بالحرف الواحد :

"Within the major religions of the Western World the growing interest in 'works' and social morality in recent decades has shown itself in a definite trend away from supernaturalism and toward a promulgation of social ethics." (p. 173).

ثم تأمل معى أيها القارئ هذه العبارة التى وردت فى الصفحة التالية مباشرة ، حيث يقول الأستاذ المترجم : « وبصرف النظر عن أن الله هو الذى خلق الإنسان ، فإن الأخير يرى من مصلحته أن يكون الله موجوداً ، وأن يتخيله قادراً على كل شىء كلما سعى للحصول على الخيرات التى تعمل الحياة على أن تيسرها له » . (ص ٣٤٤) . والأستاذ المترجم يعترف هنا بأن فى هذه الترجمة شيئاً من التصرف ، معللا إياه بأن التعبير العربى قد اقتضاه ! ولكنْ ، لو أن سيادته رجع إلى بعض الفلاسفة الإنسانيين الذين يشير إليهم المؤلفان ، ما تردد فى ترجمة النص بحذافيره دون أدنى تصرف . فهذا فويرباخ Feuerbach مثلا يقول بنص العبارة : «ليس الإله هو الذى خلق الإنسان على صورته ومثاله ، بل إن الإنسان هو الذى خلق الإله على صورته ومثاله » . (انظر كتاب « ماهية المسيحية » ، الترجمة الإنجليزية ، الفصل الأول) . وهذا ما ورد فى كتاب « المجتمع » بالنص نقلا عن فويرباخ "God, far from being the creator of man, is always himself created by man." (p. 173). — ولهذه العبارة نظير عند فلاسفة آخرين مثل شوبنهور وغيره .

ولكنّ التصرف فى الترجمة قد يكون أهون شرا من التغيير فى المعنى ، وهو ما نجد له مثالاً فى صفحة ١٥٢ من الترجمة العربية حيث يقول الأستاذ المعرّب : « ويستطيع الآدميون أن ينتقلوا من بيئة إلى أخرى . . . وإذن فهم ليسوا من هذه الناحية أكثر اعتماداً على بيئتهم من الحيوان » . وهذه الجملة الأخيرة هى من تأليف الأستاذ المترجم ، لأن النص الأصلى يحوى عكس هذا المعنى ، كما يبدو من العبارة الأصلية :

"But they are not, on that account, *more independent* of the kind of environment in which they live." (p. 73). (أى : « ولكنهم ليسوا من هذه الناحية أكثر استقلالاً [من الحيوان] عن تلك البيئة المعينة التى يعيشون فى كنفها » .) وللقارئ أن يحكم بعد ذلك على مدى مجافاة الترجمة للأصل الإنجليزى !

وفى صفحة ٧٣ من الترجمة العربية ، يقول الدكتور عيسى : « ولا بد من أن تدعو « أسباب » من أى نوع ، كانتشار مذهب دينى أو عقيدة سياسية أو مصلحة ملحة فى أمر من الأمور . . . إلخ » . وكلمة «أسباب» هنا لا تؤدى مطلقا المعنى المقصود ؛ لأن لفظ "Causes" فى هذا الموضع يشير إلى الغايات أو المقاصد أو الأهداف ، كما هو الحال مثلاً فى نظرية الفيلسوف الأمريكى رويس J. Royce عن « الوفاء للأهداف » 'loyality to *causes*' وسياق الحديث فى كتاب « المجتمع » يدل بوضوح على أن هذا هو المعنى المراد ، كما يظهر من الصفحتين التاليتين (ص٣٤ — ٣٥) . ولا يكاد يطوى القارئ بضع صفحات حتى يلتقى فى صفحة ٧٨ بالعبارة التالية : « وإنما كان تحليله (أى تحليل كارل ماركس) يتضمن تصويراً للأفراد الذين كانت تتكون منهم طبقة البورجوازية المتملكة وطبقة العمال الكادحة باعتبار أنهما ستتعرضان آخر الأمر للتأثر ببواعث تعارض المصالح الاقتصادية » . وهذه ترجمة ليست دقيقة ؛ لأن النص الأصلى يقول : « إن تحليل ماركس للصراع الطبقى يصور لنا أفراد كل من الطبقة البورجوازية والطبقة العاملة ، باعتبار أن ما يحدّد بواعث كل منهما فى نهاية الأمر إنما هو المصالح الاقتصادية المتعارضة » . (وقد أغفل الأستاذ المترجم لفظ « الصراع الطبقى » على أهميته) . ثم يستأنف الدكتور عيسى ترجمته فيقول : « ومن هذه الوجهة تصبح أشكال الحياة السياسية والدينية والاجتماعية (غير

الاقتصادية) التركيب الاجتماعي الظاهر والذي يفسر بتعقب بواعثه في المصالح المادية والموضوعية الكامنة فيها».
والنص الأصلي يقول :

In this view, political, religious, and other 'non-economic' social forms become a '*suprastructural*' complex to be explained in the final analysis by the objective, material interest underlying them." (p. 36).

ومن الممكن ترجمة هذه العبارة على النحو التالي : « وتبعاً لهذا الرأي ، فإن الأشكال السياسية والدينية وغيرها من الأشكال الاجتماعية الأخرى « غير الاقتصادية » ، ستصبح عندئذ بمثابة « البناء العلوي » المركب الذي يفسر في نهاية الأمر بما يكمن وراءه من مصلحة مادية موضوعية » . وكلمة « بناء علوي » (أو بنيان فوقي ، كما يُقال أحيانا) مهمة جدا في تفسير ماركس المادي للتاريخ ؛ لأنها تشير إلى أن الدين والسياسة والأخلاق والفلسفة وما إليها لا تخرج عن كونها مجرد بنايات عالية تقوم فوق دعامة اقتصادية سفلية هي بمثابة الأساس الحقيقي لشتى الظواهر البشرية .

وثمة أمثلة عدة تتجلى فيها بوضوح روح التساهل في الترجمة : فمن ذلك مثلاً ما ورد في صفحة ٢٣٤ حيث يقول الأستاذ المترجم : « وإذن فالتراث الاجتماعي موجود عند أفراد المجتمع كلهم » . وهذه الجملة ترجمة للنص الإنجليزي التالي :

"The social heritage, then, is *unequally* possessed by the members of society" (p. 122).

ومعناه أن أفراد المجتمع يتقاسمون التراث الاجتماعي دون أن تكون حظوظهم منه متساوية . والنقطة المهمة هنا هي — على وجه التحديد — عدم تساوي حظوظ الأفراد من هذا التراث ، بدليل أن المؤلفين يقرران في عبارتهما التالية أن أي فرد من الأفراد لا يمكن أن يحصل إلا على قدر معين من هذا التراث الاجتماعي المشترك . . . ولعل من هذا القبيل أيضاً ما ورد في صفحة ٣٠٩ حيث يترجم الأستاذ الدكتور النص الآتي :

"*In primitive society* it (the use of force) appears to increase as we pass from the simple to the more complex and highly organized groups."

فيقول : « ويبدو أنها تزداد نموا في المجتمعات كلما ارتقت هذه في سلم الحضارة ، وبلغت المجتمعات المنظمة درجة عالية في التنظيم » ، وهكذا يغفل سيادته لفظ « المجتمع البدائي » في حين أن المقصود هو «أن استعمال القوة في المجتمع البدائي يميل إلى التزايد حينما ننتقل من الجماعات البسيطة إلى الجماعات المعقدة أو الأكثر تنظيما » . وشتان بين ترجمة الأستاذ الدكتور وبين الأصل الإنجليزي !

وأما عن الغموض في الترجمة ، فحدث ولا حرج ! فمن ذلك مثلا قوله في صفحة ٣٨١ : « تأمل هذا الشاب البالغ من العمر خمسا وعشرين سنة وما يبدو عليه من علامات صناعية بالرغم من أنه لم يتقدم في السن ، نتيجة أسفاره كمشتغل بالتجارة المتنقلة ، أو العلامات المماثلة التي تميز الطبيب الناشئ ، أو القسيس الشاب أو المحامي الصغير . . . » والحديث هنا يدور حول أثر المهنة على صاحبها ، فيقول الكاتب وهو(وليم جيمس) : « إنك لتلمح منذ سن الخامسة والعشرين آثار المهنة وقد حطت على التاجر المتنقل الناشئ ، والطبيب اليافع ، والمحامي المبتدئ ، والقسيس الشاب . . . » :

"Already at the age of twenty-five, you see the professional mannerism settling down on the young commercial traveller, on the young doctor, on the young minister, on the young counseller-at-law."

وهذا هو ما اصطلح الفرنسيون على تسميته باسم «طية الصنعة» pli professionnel، وهوما عبر عنه وليم جيمس بالكلمة الإنجليزية : professional mannerism
ولا تقل العبارة التالية في الترجمة خطأ عن سابقتها ؛ لأن الفيلسوف الأمريكي يريد أن يؤكد وجود علامات مميزة تفرق بين النـــاس تبعاً لاختلاف حرفهم ، فيقول الأستاذ المترجم : « وإنك لتجد في الناس جميعاً دلائل

على ما نقول » ، وبهذه الجملة يهدم المترجم فكرة التمييز بين الأفراد بحسب تنوع مهنهم ، ومن ثم تباين طباعهم ، فى حين أن هذا هو المقصود .

وفى صفحة ١٥٥ من الترجمة العربية يقرأ القارئ هذه العبارة : « وعلى ذلك فالظواهر التى تتردد بين أنماط النظام العائلى وبين الإصابة بالأمراض العقلية وأنواعها تعتبر وسائل لإزاحة الستار عن عملية اطرادية القصد منها تهيئة حياة الزمرة الاجتماعية ، ومحاولة جعلها منسجمة مع الظروف الحاضرة المتمثلة فى الدائرة المكانية » ! وأنا أعترف بأننى لم أفهم شيئاً من هذه العبارة الغامضة الملتوية ، فلما رجعت إلى الأصل ، استبان لى المقصود !

وفى صفحة ١٦٢ : « يولد المرء وفى تكوينه مجموعة من الاستعدادات تتصل بطريقة تدعو إلى الاشمئزاز ، ولكن معقولة فى الوقت نفسه بعالم الغابات والكهوف فى المناطق الاستوائية » . وهذه العبارة أيضاً لا تقل غموضا عن سابقتها ؛ وقد يعجب القارئ معنا إذا قلنا له : إن عبارة « تدعو إلى الاشمئزاز » فى هذا النص ترجمة للكلمة الإنجليزية clumsily !

وفى صفحة ٣٨٥ : « وكل نظام للحياة الجنسية يصبح مجالا للعادة الفردية ، وتنقل الانفعالات الجنسية العميقة بفضل تأثيرها القوىّ معنى خلقيا نفاذا إلى الأساليب الثقافية السائدة » ! وهذه أيضاً عبارة ملتوية تدلّ على أن المعنى الأصلى الذى قصد إليه المؤلفان لم يستبن تماما للأستاذ المترجم . وهناك أمثلة أخرى لا حصر لها على هذا الغموض نضرب عنها صفحا ، نظرا لضيق المقام .

* * *

تلك هى بعض ملاحظاتنا على الترجمة العربية للجزء الأول من كتاب « المجتمع » ، وهى مجرّد « نماذج » سقناها على سبيل المثال لا الحصر ؛ فلنكتف بهذا القدر من الأمثلة ، ولنضف إلى ما قلناه أن الترجمة العربية ممتلئة أيضا بالكثير من الأخطاء اللغوية والمطبعية التى كانت تستلزم حتما شيئاً من الاستدراك :

(ففى صفحة ٧٣ مثلا ، السطر ١١ ، « أو ما دام يتابع البحث » ، والصواب « ما دام لا يتابع البحث »

وفى صفحة ١٦٢ ، السطر ٣ : « أو عالمه الفيزيقى وعالمه الطبيعى » ، والصواب « وعالمه الاجتماعى . . إلخ) .

أما بخصوص المصطلحات الواردة فى الترجمة ، فإن بعضها موفق ، وبعضها الآخر قابل للمناقشة : ومن ذلك مثلا ترجمة لفظ adjustment بالانسجام ، وترجمة لفظ morals بقواعد السلوك ، وترجمة لفظ esprit de corps بروح الغيرة على المجموع ، وترجمة mystical بلفظ « غامض » . . . إلخ .

وأخيرا لا يفوتنا أن ننوّه بالمجهود الضخم الذى اقتضته ترجمة هذا المجلد الكبير ، وإن كنا نرجو أن يأخذ مجتمعنا نفسه بشىء أكثر من الدقة حينما يقدم على نقل تراث غيره من المجتمعات إلى لغته العربية ، وحبذا الأمر لو حافظ مترجمونا على الأصل الذى ينقلون عنه ، دون الوقوف عند حرفية النصّ ؛ حتى يتجنبوا التصرف المخلّ من جهة ، والغموض البغيض من جهة أخرى .

* * *

الإلزام الخلقي

بين الفلسفة والدين

دراسة بقلم الدكتور السيد محمد بدوي

إذا استعرضنا كتب الأخلاق التي كتبها كتابُ الغرب وجدنا فيها ثغرة كبيرة ؛ فهؤلاء الكتاب في تأريخهم للمذاهب الأخلاقية ، قد عرضوا لهذه المذاهب في العصور اليونانية القديمة ، ثم في الديانتين اليهودية والمسيحية ؛ وقفزوا منها فجأة إلى المذاهب الأخلاقية في العصور الحديثة في أوروبا أي منذ عصر النهضة إلى وقتنا الحاضر ، بدون أن يعرجوا في قليل أو كثير على ما يتصل بالقانون الأخلاقي في الإسلام .

ومع ذلك فإن ما جاء به القرآن في مجال الأخلاق ذو قيمة عظيمة ، لا بالنسبة للحياة العملية للمسلمين أنفسهم فحسب ، بل بالنسبة لأبناء البشر جميعا . ومعرفة القانون الأخلاقي كما جاء به القرآن يكمل النقص في تاريخ المذاهب الأخلاقية ، ويفتح آفاقاً جديدة في دراسة المشكلة الأخلاقية ذاتها ، وفي حل كثير من المسائل والصعوبات التي تثيرها .

وإذا كان بعض الكتاب قد تعرض في كتاباته عن النظم الإسلامية بوجه عام لسرد بعض القواعد الأخلاقية التي تستخلص من القرآن ومن التشريع الإسلامي ، فقد كان يعالج هذه المسائل في عجالة دون أن يكون فيما يسرده ما يشفي غلة الباحث الذي يريد أن يتعمق الدراسة العلمية . ولم يتعرض أحد — فيما نعلم — لبحث الجانب النظري من المسألة ، ولم يحاول استخلاص المبادئ الأخلاقية العامة التي تستمد من القرآن ؛ وكل ما فعله هؤلاء الكتاب أو المستشرقون هو جمع بعض الآيات القرآنية التي تحتوي على قواعد للسلوك الأخلاقي وترجمتها .

أما المفكرون من المسلمين فقد جروا في كتاباتهم عن الأخلاق : إما على سرد بعض النصائح العملية التي تهدف إلى تقويم أخلاق الشباب ، وإما على وصف طبيعة النفس الإنسانية وقواها والخلوص من ذلك إلى تعريف الفضيلة وتقسيم الفضائل إلى أنواعها الهامة كل بحسب وجهة نظره . ومن أشهر المؤلفات التي تسير على هذا النهج كتاب ابن مسكويه « تهذيب الأخلاق » . وقد يجمع الكاتب أحياناً بين الأغراض العملية والتحليل النظري كما نشاهده كثيراً في كتب الغزالي ، وخاصة في كتابه الجامع « إحياء علوم الدين » . وقد حاول الغزالي في مؤلف آخر هو « جواهر القرآن » أن يحلل مادة القرآن ، ويصنف منها قسمين كبيرين في مجال الأخلاق : أحدهما يتصل بالمعرفة (أي بالناحية النظرية) ، والآخر يتصل بالسلوك (أي بالناحية العملية) . وخص بالقسم الأول ٧٦٣ آية من آيات القرآن ، وبالقسم الآخر ٧٤١ آية . فيكون المجموع ١٥٠٤ آية وتمثل ما يقرب من ¼ عدد آيات القرآن ، أما الآيات الباقية فهي لا تتصل في نظره ، إلا بمسائل فرعية أو مكملة .

هذا الجهد الذي لا ينكر والذي يقوم على الرغبة في التصنيف المنهجي قد وضع أساساً صالحاً للدراسة العلمية ولكنه لسوء الحظ ، لم يجد فيما مضى من يتابعه ليقيم صرح البناء كاملا ، ويبرز الفلسفة الأخلاقية القرآنية

فى صورة مذهب كامل .

لم يحاول أحد إذن لا من فلاسفة الغرب ولا من فلاسفة الشرق أن يستخلص القانون الأخلاقى كاملا من القرآن ، وإذا قلنا القانون الأخلاقى فإن هذا الاصطلاح يعنى عند فلاسفة الأخلاق الأسس والمبادئ النظرية العامة التى تكون بمثابة إطار تتحقق فى داخله وحدة التفاصيل وانسجامها .

ومن حسن الطالع أن تصدّى لهذا العمل الكبير ، فى العصر الحاضر ، عالم جليل من علماء الأزهر هو المغفور له الدكتور محمد عبد الله دراز عضو جماعة كبار العلماء . سافر إلى فرنسا فى بعثة الأزهر الأولى عام ١٩٣٦ ، ومكث بها مايقرب من اثنى عشر عاما أتم فيها رسالته الكبيرة القيمة التى تقدم بها لنيل درجة الدكتوراة من السربون وعنوانها «أخلاق القرآن» "La Morale du Koran" والرسالة باللغة الفرنسية فى أكثر من سبعمائة صفحة ، وقد نشرتها أكبر دار للنشر فى فرنسا ، وهى « دار النشر الجامعية » .

فجزاه الله عن العلم وعن الإسلام كل خير ؛ فقد سدّ بتأليفها ذلك الفراغ الكبير الذى أشرنا إليه فى كتب الفلسفة الأخلاقية ، وأصبحت بذلك مرجعاً يرجع إليه مفكرو الغرب من مستشرقين وغيرهم ، كما يرجع إليه محبو الثقافة للتزود بما يعوزهم من معرفة بفلسفة القرآن الأخلاقية . وقد كنا نرجو أن يتاح الوقت لذلك العالم الجليل ، فيزود قراء العربية ، بترجمة هذه الرسالة حتى يعمّ النفع بها بين أبنائنا الذين لا يستطيعون الإفادة منها فى أصلها الفرنسى . ونحن نقدم هذه الدراسة التى استقينا مادتها الأساسية من هذه الرسالة القيمة .

* * *

لا يخلو أى مذهب خلقى جدير بهذا الاسم من فكرة الإلزام ؛ فالإلزام هو العنصر الأساسى أو المحور الذى تدور حوله المشكلة الأخلاقية ، وزوال فكرة الإلزام يقضى على جوهر الحكمة العملية التى تهدف الأخلاق إلى تحقيقها . فإذا عدم الإلزام عدمت المسئولية ، وإذا عدمت المسئولية ضاع كل أمل فى وضع الحق فى نصابه ، وإقامة أسس العدالة ؛ وحينئذ تعم الفوضى ، ويسود الاضطراب ، لا فى عالم الواقع فحسب ، بل من الناحية القانونية ، ومن وجهة نظر المبدأ الأخلاقى ذاته . وإذا كانت الأخلاق تئول فى النهاية إلى مجموعة من القواعد ، فكيف يتسنى للقاعدة أن تكون قاعدة بدون أن تُلزم الأفراد اتباعها ؟

على أنه إذا كانت هذه هى أهمية الإلزام فى كل قانون أخلاقى ، وفى كل مذهب من المذاهب الأخلاقية مهما اختلفت صيغه وتفاصيله ، فإننا مع ذلك لم نعدم من الفلاسفة من ادعى إمكان قيام « أخلاق بدون إلزام ولا جزاء » . ونشير من بين هؤلاء على الخصوص إلى الفيلسوف الفرنسى « جويو Guyeau » الذى ألف كتاباً بهذا العنوان . وقد حاول هذا الفيلسوف وأمثاله أن يستعيضوا عن فكرة الإلزام بفكرة التقدير الفنى ، بحيث يصبح الضمير ، فى نظرهم ، أداة للإعجاب بكل ما هو جميل . وهم يقولون : إننا إذا استطعنا تربية الذوق الفنى فى النفوس فلا شك أن إعجابنا بالجمال سيشمل إعجابنا بالأفعال الطيبة والخصال الحميدة ؛ مما يدفعنا إلى التمسك بها ، والتعلق بأهدابها . ونحن مع اعترافنا بأن هذا الرأى قد يستميل كثيراً من النفوس ، لما ينطوى عليه من إبعاد فكرة الإلزام التى توحى بالقهر ومغالبة النفس ، ولما ينادى به من النظر إلى الجمال كوحدة سواء أكان ذلك فى مجال الطبيعة أم فى مجال الأخلاق ، نرى أن هناك مع ذلك فروقا لا نستطيع إغفالها بين ما يتصل بمحيط الأخلاق وما يتصل بمحيط الفن .

حقا إن كل ما هو خير جميل ، ولكن هل العكس صحيح ؟ وهل كل ما هو جميل خير ؟ إن الشيطان قد يزين لنا أشياء تبهر أبصارنا وحواسنا بجمالها ، ولكنها لا تنطوى إلا على الشر ، ولا تترك فى النفوس إلا حسرة وألما .

ومما لا شك فيه كذلك أن فكرة الفضيلة لها جمالها الذاتى الذى تستشعره النفوس وإن لم يتضح حقيقة ماثلة أمام الأعين ، ولكن الفضيلة إلى جانب ذلك قوة كامنة إذا ملأت نفس المرء حفزته إلى العمل النافع وإلى النشاط المثمر ؛ وعن طريق هذا النشاط تصبح الفضيلة حقيقة حسية بعد أن كانت قوة معنوية كامنة فى النفوس . أما الشعور بالجمال فإنه إذا نظرنا إليه فى حقيقته المجردة وجدنا أنه لا يتصل بتاتا بميدان النشاط والعمل ، ولاسيما إذا كان موضوع هذا الشعور لايرتبط بإرادتنا : فنحن قد نتأمل بإعجاب عظمة القبة السماوية دون أن يبعث فينا هذا الإعجاب أية فكرة لمحاكاتها ، وحتى فى الحالات التى يفكر فيها الفنان فى إبراز شعوره وتحقيقه عن طريق العمل الإيجابى ، نجد أن هذه الرغبة التى تخامر نفسه ليست قوة قاهرة أو ملزمة بحيث تفرض عليه حتما أن ينفذها ويخرجها إلى حيز الوجود . إن فكرة الجمال تدعوه فى رفق وفى دعة لأن يحققها حينا تصبح الرغبة فى نفسه مُلحة ، وحينما يتاح له الوقت لذلك ؛ وحتى مع تسليمنا بأن فكرة الجمال قد تفرض نفسها على بعض الفنانين وتحفزهم إلى العمل ، فإن هذا الفرض لا يقع على نفوس جميع الفنانين بالقدر نفسه من الضرورة .

ويمكننا أن نقول كذلك : إن الشعور الفنى لا يتعارض هو والعواطف ، بل إنه يعبر عنها ، على حين أن الشعور الأخلاقى قد يتعارض هو والعواطف ، ويوجهها أحيانا وجهة ربما لا تميل إليها ، ولا ترتضيها بطبيعتها .

وأخيراً فإن الخطأ أو الإهمال بالنسبة للعمل الفنى قد يصدم الحس ، ولكن لا يتحتم لذلك أن يثير الضمائر ، ولا ينحرف المرء عن الأخلاق لمجرد أنه أخطأ أو أهمل فى أداء عمل فنى .

كل هذه الملاحظات تشعرنا بأن مجال الشعور الأخلاقى غير مجال الشعور الجمالى : فالخير الأخلاقى يتصف بتلك السلطة الملزمة التى يتقيد بها الجميع ، وبتلك الضرورة التى يشعر بها المرء من وجوب تنفيذ أوامر محددة ، بغض النظر عما تكون عليه حالة عواطفه . وسوف نرى بعد قليل كيف أبرز لنا القرآن هذه الضرورة ، وكيف حدد لنا واجباتنا الخاصة والعامة .

والآن بعد أن وضحنا مبدأ الإلزام ، وبينا كيف يرتبط بشروط كل حياة أخلاقية ، نبحث فى مصادر هذا الإلزام على ضوء بعض المذاهب الفلسفية ، ثم ننظر فى موقف القرآن من هذه التفسيرات الفلسفية .

* * *

يرجع علماء الاجتماع الإلزام الخلقى إلى سلطة المجتمع : فقواعد الأخلاق تُفرض على الأفراد داخل نطاق مجتمع معين ، ولكل شعب قواعد خلقية تسود فيه فى حقبة معينة من الزمن ، وباسم هذه القواعد التى تسود فيه تصدر المحاكم أحكامها ، ويظهر الرأى العام سخطه أو رضاه . والأفراد داخل نطاق المجتمع يُجبرون على التزام هذه القواعد ولو لم ترق لهم : أو لم تنشأ هذه القواعد لتنظيم علاقات الأفراد دون النظر إلى أهوائهم الشخصية ؟ والمرء إذا انحرف عن القواعد التى رسمها له المجتمع ، فإن هذا الانحراف يحدث موجة من الامتعاض تثير ضمير المجتمع ؛ ولذا فإن المجتمع يدرأ ما قد يلحق به من الضرر عن طريق الجزاءات الاجتماعية المختلفة التى تتدرج من التأنيب ، واستهجان الرأى العام ،إلى العقوبة بمعناها الحقيقى . ومجموعة التصورات الجمعية (وهى التى تنتجت عن تبلور العادات والتقاليد والمعتقدات إلخ . . .) ، هى التى تحدد ضمير المجتمع . وهذا الضمير الجمعى هو الذى يتردد صداه أو ينعكس فى ضمير الفرد ؛ فالمجتمع هو الذى يملى علينا طريقة تفكيرنا وطريقة تصرفنا . وإذا كانت لنا المثل العليا فإنها ناتجة عن رغبتنا فى إرضاء المجتمع . أما آلامنا ووخز الضمير الذى نتعرض له أحيانا فإنها نتيجة ما نقدم عليه من خرق القواعد التى رسمها المجتمع .

إن علماء المدرسة الاجتماعية وعلى رأسهم « دوركيم » Durkheim يفسرون جميع القيم ، بما فى ذلك القيم الأخلاقية ، بأنها صادرة عن المجتمع . وهذا المصدر ، أى المجتمع ، هو الذى تستمد منه الظاهرة الأخلاقية طابع التقديس . وقد حرص دوركيم ، فى تحليله لهذه الخاصية ، على عدم ضياع القوة العاطفية التى تكمن فى العمل الأخلاقى ، والتى تكسبه ذلك النشاط التلقائى ، وتيسر له الانتشار بين النفوس ؛ ثم انتقل من ذلك إلى غرضه الأساسى وهو أن يجعل من المجتمع دين الفرد ، والغاية القصوى التى يهدف إليها الفرد من نشاطه . ولا يتسنى ذلك إلا إذا ظهر المجتمع بمظهر الكائن الأعلى الذى يسمو على الفرد ، ويكون أهلا لتعلقه به فى آن واحد .

حرص المذهب الاجتماعى إذن على أن تكون « التربية الأخلاقية » عقلية ً صرفة ، وأراد أن يُبعد كل تأثير للعقائد الدينية فى بث عناصر الأخلاق فى النفوس ؛ ومع ذلك فقد أدرك أن للعاطفة وللشعور مكانا فى الحاسة الخلقية ، ولكنه بدلا من أن يربط هذه العاطفة أو هذا الشعور بقوة معنوية ، هى فكرة الإله الذى تحض الأديان على عبادته ، وتجعل فى إرضائه أسمى غاية لكل عمل أخلاقى ، ربطها بفكرة الجماعة التى يجب أن يتعلق بها الفرد ، لأنها مصدر ما يتمتع به من الخير ، بل مصدر ما يتمتع به من صفة الإنسانية .

هذه هى وجهة نظر المدرسة الاجتماعية فى مصدر الإلزام الخلقى ، وهى كما نرى تفصل مجال الأخلاق عن مجال الدين ، وتربط الإلزام الخلقى بالسلطة المنبعثة من المجتمع .

ويكفى فى نقد هذا المذهب أن نقول : إن المثالية الأخلاقية تصبح حينئذ فى أن يجرد الإنسان نفسه من كل نوازعه الداخلية ومن كل ميل أو رغبة نحو التمرد على المجتمع ونظمه ؛ وعلى هذا الأساس كيف نفسر ظهور المصلحين والزعماء والقديسين الذين يدفعون بمجتمعاتهم خطوات نحو الأمام ، ويخرجون على النظم والأوضاع السائدة فى المجتمع ؟

لقد فطن « برجسون » إلى هذا النقص ، وهو فيلسوف فرنسى من فلاسفة القرن الحالى . فبين فى كتابه « مصدر الأخلاق والدين » أن الإلزام الخلقى لا ينبعث عن مصدر واحد بل عن مصدرين : أحدهما سلطة المجتمع ، وهو يتفق فى ذلك مع علماء الاجتماع ؛ والآخر قوة الإلهام التى تدفع بعض النفوس إلى إعلاء القيم الإنسانية ومحاولة الاتصال بالقوة الخالقة العليا مصدر الخير جميعه .

أما من حيث المصدر الأول فإن قيام الإنسان بواجبه لا يعدو فى نظر « برجسون » قيامه بوظيفة اجتماعية معينة ، وسيره فى الطريق الذى رسمه له المجتمع . وهذا الواجب لا يلبث أن يصبح تحت تأثير العادة غير ملحوظ يؤديه المرء بصفة تلقائية ، كما تؤدى النحلة واجبها فى جمع الرحيق وبناء الخلية . وإذا حاول الفرد أن يقاوم هذا الواجب ، أو أن يغير خط السير الذى رسم له ، فإنه يجبر على العودة إليه ، إن عاجلا أو آجلا ، وسواء رضى أم لم يرض ؛ وذلك بفضل القوة القاهرة التى تفرضها علينا الحياة الاجتماعية .

أما المظهر الآخر للإلزام فيختلف عن هذا المظهر تماما ؛ فإذا كان هذا المظهر الأول للإلزام الخلقى يعبر عما يسود فى المجتمع من حالة خلقية عامة نتيجة لجبرية المجتمع ، فإن المظهر الآخر يعبر عن حال ممتازة من السمو الأخلاقى ، يعبر عن التطلع نحو المثل العليا . وما هو إلا حال ٌ من الحب الخالق ، الذى لا يقتصر على دفع سلوك المرء نحو غايات أسمى فحسب ، بل يجعل كذلك من هذا الفرد قائدا أو زعيما أو مصلحاً يجذب المجتمع وراءه ، ويوجهه بدلا من أن يتلقى منه التوجيه .

وأول ما نوجه من النقد إلى مذهب برجسون أن فكرة الإلزام إذا أصبحت غريزية ، تحت تأثير الحياة

الاجتماعية ، أو أصبحت مجرد عادة توجه الفرد بطريقة تلقائية تبعا لرغبات المجتمع ، فقد انتفت عنها صفة الخلقية ، وأصبح حكمها حكم الغرائز الأخرى التى توجه الإنسان فى مختلف شئون حياته وتعينه على حفظ كيانه . ولا يمكننا أن نضفى صفة الأخلاق على الغرائز التى تلزمنا الدفاع عن أنفسنا أو البحث عن القوت ؛ وإنما للأخلاق مجال آخر ، ولا تظهر القيمة الأخلاقية على حقيقتها إلا إذا وجد الضمير نفسه أمام حالات يتعين عليه أن يوازن بينها ويختار أيها أقوم ، وهذا الاختيار لا يخضع لحكم الغريزة ، بل إنه غالبا ما يعارضها . أما فى الحال الأخرى أى فى حال الإلزام الذى ينبعث عن قوة الإلهام والتطلع إلى المثالية ، فإن الشعور يتعدى نطاق الأخلاق : فالقديس، الذى تصبح حياته كلها مثلا أعلى، يسير بحسب هدى الإلهام دون أن يتردد، ويحقق قول « بسكال » حين يقول : « إن الأخلاق الحقيقية تسخر من الأخلاق » .

إن مجال الأخلاق ، فى الحقيقة ، هو مجال إعمال الفكر والتدبر فى الأمور قبل اختيار السلوك ؛ فإذا عدمت هذه الشروط بحيث هبط المرء إلى محيط الغريزة أو ارتفع إلى ذرى القدسية فقد خرج سلوكه عن نطاق الأخلاق بوضعها الإنسانى .

وهكذا نرى أن « برجسن » قد أغفل فى الإلزام الخلقى عنصراً هاما هو العنصر العقلى ، وهذا العنصر يقوم على ثلاثة أمور : التدبر الحكيم ، وحرية الاختيار ، ومشروعية الفعل . هذه هى العوامل الهامة اللازمة لكل حياة أخلاقية ؛ فجوهر الأخلاق هو النشاط العاقل المنبعث من باطن الذات .

لننظر الآن كيف يفسر القرآن مصدر الإلزام الخلقى :

إن النفس الإنسانية ، كما تدل على ذلك بعض آيات القرآن ، قد عرفت فى تكوينها الأول معنى الخير والشر : « ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها » .

كما ألهم الإنسان الحدس الخلقى ، فعرف طريقى الفضيلة والرذيلة : « وهديناه النجدين » ، ولا مراء فى أن الطبيعة الإنسانية قد تندفع نحو الشر : « إن النفس لأمارة بالسوء » ، ولكن الإنسان قادر على أن يكبح جماح شهواته . وإذا لم يكن فى مقدور كل إنسان أن يغالب نفسه فيغلبها ، فإن هناك من يتيسر لهم ذلك بفضل العون الإلهى وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : « إذا أراد الله بعبد خيراً جعل له واعظا من نفسه يأمره وينهاه » .

هناك إذن قوة كامنة فى نفس الإنسان ، لا تهيئ له النصح ولا تضىء له السبيل فحسب ، بل إنها تحدد له ما يجب عمله ، وما يجب تحاشيه . هذه السلطة الكامنة التى تسيطر على قدراتنا وعلى غرائزنا السفلى ، هى أسمى جزء فى نفوسنا ، هى العقل : فخارج ما يأمر به العقل لا تكون هناك قاعدة أو سلوك له ما يبرره ، وسلطة العقل هى السلطة الشرعية الوحيدة .

وقد أشعرنا الله بفضل العقل هذا وبما يسبغه على الإنسان من الكرامة الإنسانية حين قال فى كتابه العزيز : « ولقد كرمنا بنى آدم » ، « وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا » . ويخيل إلينا أن القرآن لم يصور لنا النفس الإنسانية ، بالرغم من اندفاعها أحيانا نحو الشر ، على أنها شريرة فى أصلها ، بل على العكس نرى فى قوله تعالى : « لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم » ما يدل على الأصل الطيب . ولا يفسد الإنسان إلاعدم استخدامه للقوى والمواهب التى أودعها الله نفس الإنسان : « لهم قلوب لا يفقهون بها ، ولهم أعين لا يبصرون بها ، ولهم آذان لا يسمعون بها ، أولئك كالأنعام ، بل هم أضل » . فالأمر يتوقف إذن على مدى استخدامنا للقوى العليا التى أودعها الله إيانا ؛ وتنمية هذه القوى وتزكيتها يرفع النفوس ، وإهمالها يخفضها إلى الحضيض : « قد أفلح من زكاها وقد خاب من دساها » .

ولم يقتصر القرآن فى دعوته على إشعارنا بضرورة إيقاظ قوانا العقلية ، بل إنه عنى كذلك بإيقاظ مشاعرنا

النبيلة بشرط أن تعمل هذه المشاعر تحت رقابة العقل ، وهو يدعونا دائماً لأن نزن الأمور بميزانها الصحيح قبل أن نحكم على قيمتها . ومن المشاعر النبيلة التى تثيرها فينا أخلاق القرآن مشاعرُ الأخوة واحترامُ الكرامة الإنسانية .

ومصادر التشريع الإسلامى بما فى ذلك التشريع الأخلاقى أربعة : القرآن ، والسنة ، والإجماع ، والقياس .

أما القرآن فهو كلام الله عز وجل ، وهو يعبر عن الإرادة الإلهية ؛ فهو إذن المصدر الأساسى للتعاليم والأحكام الدينية والأخلاقية . وتؤكد لنا آيات القرآن هذه الحقيقة : « إن الحكمُ إلا لله » . وحكمُ الله لاسبيل إلى التشكيك فيه ، « لا معقب لحكمه » . ويبين لنا القرآن كيف أن النبى نفسه لا يخضع للقانون الإلهى فحسب ، بل إنه أول من يخضع له : « قل إن صلاتى ونسكى ومحياى ومماتى لله رب العالمين لا شريك له . وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين » .

فإذا كان الأمر كذلك فماذا يعنى إذن القول بأن هناك مصادر أخرى للإلزام إلى جانب القرآن ؟ وهل تشارك الحكمة الإلهية أنواعٌ أخرى من الحكمة لها القوة الآمرة نفسها ؟ لننظر فى حقيقة السلطة التى تتمتع بها المصادر الأخرى .

لقد أجمع رجال الفقه على أن القواعد العملية التى اتبعها الرسول ، أى السنة ، هى المصدر الهام الثانى للتشريع الإسلامى بعد كلام الله . والقرآن نفسه يحث المؤمنين على الأخذ بما يعمل به الرسول . « من يطع الرسول فقد أطاع الله » — « وما آتاكم الرسولُ فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا » .

ولكن إذا نظرنا إلى الأمر عن كثب وجدنا أن الإلزام الذى يأتى عن الرسول لا يكون إلزاما حقيقيا ونهائيا إلا إذا كان مصدره الوحى ، أما الأفعال الأخرى التى تنتفى عنها صفة الوحى الإلهى فإن سلطتها ليست ملزمة إلزاما كليا . وهذا التمييز واضح فى القرآن : « يأيها الذين آمنوا استجيبوا لله وللرسول إذا دعاكم لما يحييكم » . على أن الرسول نفسه قد أوضح ذلك بصفة قاطعة حين قال : « إذا أمرتكم بشىء من رأيى فإنما أنا بشر ، ولكن إذا حدثتكم عن الله شيئا فخذوا به ، فإنى لن أكذب على الله » . وقد أعلن كذلك أن رأيه قد يخطئ فى تقدير أشياء الحياة المادية حيث يقول عليه السلام : « أنتم أعلم بأمر دنياكم » . وقد كان يحدث حين يؤم الرسول المسلمين أن ينسى شيئا أو يضيف شيئا ، فيسأله الناس فى ذلك فيجيبهم : « إنما أنا بشر أنسى كما تنسون . فإذا نسيت فذكرونى » .

فالرسول يبلغ الرسالة ويوضحها للناس ، وأوامره وأحكامه إذا لم ينزل الوحى بما ينقضها أو بما يعد لها تصبح فى حكم الأحكام الإلهية ، كما أن تصرفاته والقواعد العملية التى يرسمها ، يضعها المسلمون أمامهم مثالا يحتذون حذوه ، ما دام لم يعترض عليها . وخلاصة القول أن أحاديث الرسول الصحيحة الموثوق بصحة نسبها إليه تعد ملزمة كإلزام القرآن ؛ لأنها ليست إلا تعبيراً عن الإرادة الإلهية .

ننتقل الآن إلى المصدر الثالث للإلزام فى التشريع الإسلامى وهو الإجماع . إن السلطة التى تنبعث عن الإجماع يمكن الاستدلال عليها من بعض آيات القرآن : « كنتم خير أمة أخرجت للناس : تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله » . وسواء أكانت هذه الآية موجهة إلى الأمة المحمدية عامة أم إلى الجيل الأول منها ، وهو ما يبدو أكثر احتمالا ، أى إلى الجيل الذى عاصر نزول الوحى ، فهى تبين على كل حال أن هناك جماعةً من الناس يعترف القرآن لها بحصافة الرأى ولا سيما فى مسائل الأخلاق ، فلا يمكن أن ينقلب ميزان الأمور بين يديها ، فتبيح الشر وتمنع الخير . وفى القرآن آية أخرى تحض على الخضوع لسلطة أولى الأمر ، ولكن بشرط أن نرجع إلى المصدرين الأولين ، أى إلى القرآن والسنة ، فى حال الاختلاف على أمر من

الأمور : « أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم ، فإن تنازعتم فى شىء فردوه إلى الله والرسول » .

ويجب ألا نفهم من كلمة « الإجماع » أن الإجماع يتحقق بالتصويت أو بالاستفتاء العام بين المسلمين جميعا ، بحيث تشترك جميعُ العقول سواء من تفقه منها فى أمور الدين أو من لم يتفقه فى تقرير أمر من الأمور ، كما أن الإجماع لا يعنى اجتماع نخبة من الناس فى شكل هيئة أو مجمع دينى فى مكان معين لبحث أمور تتعلق بالفقه أو بالاقتصاد أو بالسياسة ؛ إن الإجماع لا يشبه فى موضوعه ولا فى شكله مثل هذه التنظيمات الغربية .

أما من حيث الموضوع فوظيفة الإجماع هى اتخاذ قرار فى مسألة جديدة تتعلق بالسلوك الأخلاقى أو بالتشريع أو بالعبادة . والمسائل التى يبحثها الإجماع مسائل فرعية لا تتصل بالعقيدة ذاتها ؛ فالمسلم لا يستعين بسلطة الآخرين لكى يبرر عقيدته . وما دام إجماع الرأى يتحقق فى أمر من الأمور فذلك هو المطلوب ، ولا يهم بعد ذلك الشكل الخارجى للهيئة التى اتخذت ذلك القرار الإجماعى : فسواء أكانت هذه الهيئة مكونة من أعضاء رسميين نصبتهم الدولة ، أم من أعضاء اختارهم الشعب للإفتاء فى أمر من الأمور ، وسواء اجتمع هؤلاء الأعضاء فى صعيد واحد ، أم اتخذوا قرارهم الإجماعى متفرقين ، فإن هذا جميعه لا يؤثر فى قيمة النتيجة التى وصلوا إليها ، ما داموا قد وصلوا إليها بالطرق الصحيحة . وجوهر الأمر أن يكون كل عضو شاعراً باستقلاله التام فى التفكير وبمسئوليته الأخلاقية وأن يعبر عن رأيه بحرية بعد أن يُقلب المسألة التى يبحثها على جميع وجوهها . ويجب أن نلاحظ أن من يُرجع إليهم فى الرأى إنما هم العلماء المتفقهون فى المسائل التى يستشارون فيها ، كما يجب أن يكون تحت أيديهم الوثائق الضرورية والشواهد التى يعتمدون عليها فى تقرير رأيهم ، ويجب أن يكونوا من المتضلعين فى تاريخ الفقه الإسلامى عارفين بظروف تكوينه وبحلقات تطوره .

فالإجماع ، فى التشريع الإسلامى ، ليس كما يدعى بعض علماء الغرب مجموعة آراء تعسفية تلقى جزافا ، بل إنه يعبر عن الوحدة التى تأتى عن طريق الاقتناع . وهذا الاقتناع تفرضه الحقيقة على جميع العقول المستنيرة . وإذا كان العلماء يصلون فى مسألة ما إلى الإجماع فما ذلك، فى الحقيقة، إلا لأنهم يرجعون إلى النصوص القرآنية وإلى الأحاديث النبوية محاولين أن يستخلصوا منها الرأى الأمثل . واتفاقهم على رأى معين بعد التمحيص معناه أن هذا الرأى هو الصواب أو هو أقرب الآراء إلى الصواب ، وعلى هذا الأساس يلتزمه المسلمون جميعا .

ننتقل أخيراً إلى الكلام عن القياس : فبينما ترى المدرسة « الظاهرية » فى الفقه أن من الواجب الاقتصار على المصادر الثلاثة التى تكلمنا عنها ، وهى (الكتاب والسنة والإجماع) ، فإن المدارس الأخرى ترى أن هناك مصدراً رابعا أساسه القياس على الأمثلة التى وضعها الصحابة وعلى الآراء التى تصرف بمقتضاها من جاء بعدهم من قادة المسلمين . والقياس بحسب تعريفه يفترض وجود « حال نموذجية » يقاس عليها فيما يعرض من حالات جديدة : فإذا كانت الحال النموذجية قد اشتق الحكم فيها رأسا من القرآن أو السنة أو الإجماع ، فلا خلاف إذن على القياس عليها ، ولكن قد تعرض بعض الحالات التى لا يكون فيها حكم القرآن أو السنة صريحا ، فيترك الأمر للاجتهاد الشخصى : ولنضرب مثلا لبعض تلك الحالات : هل يُسمح لنا فى حال الحرب أن نصوب أسلحتنا نحو العدو وهو يتقدم محتميا بأسرانا الذين يضعهم فى المقدمة ؟ إننا إذا أطلقنا الرصاص قد نقتل أرواحا بريئة ، وقد يكون فى ذلك مخالفة للآية التى تقول : « ولا تقتلوا النفس التى حرم الله إلا بالحق » . ولكن الإمام « مالك » أفتى فى ذلك بالحل الذى يضمن أخف الضررين : أفتى بمواصلة القتال ؛ لأن التوقف عنه قد يودى بمصلحة الجماعة الإسلامية بأسرها ، وإذا انتصر العدو فإنه سيقتل أكبر عدد من المسلمين ، ولن يكون

الأسرى الذين أردنا حمايتهم أحسن حظا من غيرهم ؛ فاستنباط حل جديد ، ولو كان فى ذلك بعض المخالفة لحرفية القانون ، يباح فى نظر بعض الفقهاء إذا كان الغرض منه تحقيق المصلحة العامة .

* * *

ننتقل الآن إلى مسألة أخرى وهى الخاصة بوحدة الإلزام الخلقى أو تعدده ، وسنرى فيها أيضا رأى الفلاسفة ورأى القرآن :

إذا كان القانون الأخلاقى عاما تعين أن تكون قواعد السلوك التى يفرضها علينا ثابتة لا تتغير ، أما إذا كان نسبيا فإن هذه القواعد تصبح مما يحتمل التغيير والتعديل تبعا لتغير ظروف الحياة .

هذه ، فى الواقع ، مشكلة من أهم مشكلات علم الأخلاق : فإما أن نحتفظ بوحدة القانون الأخلاقى وإما أن نحترم تنوع الطبيعة واختلاف ظروف الحياة ، وإما أن تحتفظ القاعدة بصرامتها أو تنثنى تبعا لتركيب شئون الحياة وتعقدها ، وإما أن نصعد إلى المثال الخالص الأبدى أو نهبط إلى مجال الواقع المتغير . ونحن كلما اقتربنا من أحد هذين القطبين زاد بعدنا عن الآخر ، ولنكتف الآن بعرض المشكلة على أن ننظر فى كيفية التوفيق بين طرفيها فيما بعد .

السلطة والحرية : وهناك مشكلة أخرى تتصل بهذه المشكلة الأولى : فالإلزام يوحى بوجود علاقة تضع إرادتين وجها لوجه : إرادة المشرع الذى يأمر وهو حريص على سلطته ، وإرادة المشرَّع له الذى يتصرف وهو حريص على حريته . وسلطة المشرع يزداد احترامها وتقديرها فى النفوس كلما كانت القواعد التى تقررها هذه السلطة ثابتة الأسس وطيدة البنيان لا تزعزعها تقلبات الظروف الفردية . ومعنى ذلك أن الإلزام المطلق يقابله بالضرورة خضوع تام وانتفاء للحرية ؛ وحينئذ نتساءل : وما فائدة الضمير الأخلاقى ، إذا كان وجوده أو عدمه لا يغير شيئا مما فرض علينا ؟

ونحن إذا نظرنا ، من ناحية أخرى ، بعين الاعتبار إلى قيمة هذا الضمير ، ومنحناه حرية الاختيار والتصرف المطلقة فستكون النتيجة عكسية ، ويصبح الإلزام مجرد نصيحة يمكن أن نقبلها أو نرفضها بحسب تقديراتنا الشخصية .

ما الذى يتعين علينا بإزاء هذه المشكلات المتعارضة ؟ هل يجب أن نختار بين أحد الاتجاهين المتضادين ، أو نحاول الالتقاء بهما فى منتصف الطريق ؟ وإذا تعين الاختيار فأى الاتجاهين نختار ؟ وإذا تعين التوفيق فعلى أى أساس يكون التوفيق ؟

هذه هى بعض مشكلات الأخلاق العويصة ، فلننظر الآن فى الحلول التى اقترحت للتغلب عليها ؛ وسنرى أن المذاهب المختلفة قد نزع كل منها إلى أحد الاتجاهات ، على حين أن القرآن قد استطاع بمذهبه الأخلاقى أن يوفق توفيقا محكما بين هذه الدوافع المختلفة .

وقد اخترنا من بين المذاهب الفلسفية مذهبين : أحدهما يمثل الاتجاه نحو السلطة الصارمة لفكرة الواجب وهو مذهب « كانت » ؛ والآخر يمثل الاتجاه نحو إعلاء القيمة الذاتية للنفس واحترام الابتكار الشخصى وهو مذهب « رو Rauh » .

كان مذهب الفيلسوف الألمانى « كانت » ثورة على المذاهب التى أضعفت سلطة الأخلاق ، وأخضعتها لمطالب الحياة المدنية المترفة ، فأراد أن يضع حدا فاصلا بين فكرة الأخلاق وفكرة الحياة الحسية ، وقد ذهب فى ذلك إلى أبعد حد ممكن ، فجرد معنى الواجب من كل ما قد يعلق به من شئون التجربة الحسية ، بل جرده أيضا من مادته التى تظهر فى شكل القواعد المختلفة ، ونظر إليه ، فى صيغة شكلية مجردة Caractère formel وجعل منه قانونا عاما يصلح لأن يطبق على كل إرادة ؛ ومن هنا جاء تعريفه للواجب بأنه : « كل سلوك يمكن أن يصاغ فى قاعدة عامة بدون أن يكون عرضة لنقد العقل أو تسخيفه له » . وبهذه الطريقة استطاع أن يقدر

قيمة الواجبات الخاصة ، من حيث إنها أخلاقية أو لا أخلاقية ، وذلك بوزنها بذلك الميزان الوحيد وهو : مقدار صلاحيتها لأن تكون واجبات عامة تفرض على كل إنسان . وعمومية القانون الأخلاقي عند « كانت » يمكن أن تصاغ في هذه العبارة : « تصرف بحيث يمكن القاعدة التي تخضع لها إرادتك أن تسرى كمبدأ يتخذ أساسا لتشريع عام » .

ولننصرف الآن إلى نقد هذا المذهب الذى أجمع مؤرخو المذاهب الأخلاقية على أنه أسمى ما عرف عن فكرة القانون الأخلاقي .

وأول ما نلاحظه أن الارتباط ليس ضروريا بين فكرة العموم وفكرة الأخلاق ، وقد يؤدى بنا تطبيق فكرة « كانت » إلى أنواع من الخلط بين القيم الأخلاقية ؛ وذلك حين تعطى المرء الحق فى أن يضفى الصفة الأخلاقية على كل فعل يسمح له ضميره بأن يعممه : فمن هذه الأفعال التي يسمح لنا ضميرنا بأن نعممها ما قد يكون غير أخلاقي ، إن لم يكن فى نظر الرأى العام فعلى الأقل فى نظر « كانت » ذلك الفيلسوف الذى كان يسمو بالأخلاق إلى مرتبة رفيعة : مثال ذلك تصرف الطبيب الذى يخدع المريض أو يكذب عليه إذا وجد أن فى ذلك ما قد يساعد على شفائه ، وتصرفُ الإنسان المرهف الحس حين يفضل الانتحار على تحمل إهانة تنال من شرفه : إننا إذا سألنا ضميرَ أو عاطفة من يقدمون على مثل هذه التصرفات ، وهى بلا شك تمثل خروجا واضحا على القانون الأخلاقي ، فإن هذا الضمير لن يتردد فى إعطاء تلك التصرفات صيغة القانون العام بمعنى أنه يحتمها على جميع الناس إذا وجدوا فى ظروف مماثلة ، بل إن هناك ما قد يكون أخطر من ذلك : إذ ماذا يضير الشخص المتبجح الذى ينغمس إلى أذنيه فى الرذيلة من أن يعم تصرفه هذا بين الناس جميعا بحيث يحذون حذوه ؟

ولنسلم بأن الإلزام فى أداء الواجب إلزام عام . ولكن هذا لا يمنع من أن نميز درجات من هذا العموم : فهناك الواجب الأبوى ، والواجب الزوجى ، والواجب على الرئيس لمرءوسيه ، والواجب على الصديق لصديقه ، والواجب على المواطن لوطنه ، والواجب على الإنسان بصفة عامة للإنسانية . وهناك واجب العمل وواجب التفكير وواجب الحب : فهل نستطيع أن نعمم جميع هذه المعانى على جميع الأشخاص ، وعلى جميع الأشياء بنسبة واحدة ؟ وهل نستطيع مثلا أن نطلب من زوج أن يعامل نساء العالم جميعا كما يعامل زوجته ؟ إن الواجب فى مثل هذه الحال إذا تعدى نطاقا خاصا لم يصبح واجبا ، بل إنه قد يصبح جريمة : فصفة العموم التى نلحقها بفكرة الواجب إذن صفة نسبية ، ولا نستطيع أن نحدد مداها إلا بالنسبة لظروف خاصة ، ولا يكفى أن نقول إن الأخلاق هى أداء الواجبات التى يقتنع المرء بضرورة تعميمها بالنسبة لجميع الناس ، بل إن تقسيم الواجبات وتعريفها وتحديدها مسألة جوهرية يجب أن توليها الأخلاق أكبر شطر من عنايتها .

فلننظر الآن فى النظرية المضادة ، أى فى نظرية « رو » .

يبلغ التضاد بين « كانت » ومعارضيه مداه عند « جويو » الذى أراد أن يقصر الأخلاق على نوع من الشعور بالجمال ؛ وعند « نيتشة » الذى جعل السيادة لقوة الحياة وحكم على الأخلاق بأنها أخلاق العبيد ، وأنها من صنع الإنسان ، وأن الإنسان يجب أن يتخطاها ليصبح إنسانا متفوقا (سوبر مان) .

غير أن هناك فيلسوفا لم يذهب هذا المذهب الثورى ، ولم ينزع إلى القضاء نهائيا على فكرة الإلزام ، ولكنه مع اعترافه بسيطرة فكرة الواجب على الفرد ، رأى أن من حق الفرد أن يتمتع بشىء من الحرية فى استنباط قواعد السلوك التى يلتزمها . هذا الفيلسوف هو « رو Rauh » .

لقد كان « رو » على حق حين أعلن أن أية قاعدة عامة لا يمكن أن تنظم جميع الوقائع الحسية الخاصة ، وكما أننا لا نستطيع أن نحدد نقطة على خريطة إلا بالنسبة

لنقطة أخرى ، ولا نستطيع أن نفسر كلمة فى عبارة إلا إذا راعينا سياق الحديث ، وكما أن الطبيب لا يستطيع أن يؤكد مفعول الدواء إلا إذ أدخل فى حسابه مزاج المريض الخاص وتطورات مرضه ، فكذلك عالم الأخلاق لا يستطيع أن يغفل من التصرف الإنسانى عامل الزمان والمكان ، لأن التصرف فى جوهره يحدث فى زمان ومكان معينين ، ولا يكفى فى السلوك أن نحكم بمشروعيته منطقيا بل يجب أن ننظر إلى إمكان تحقيقه عمليا ، وإلى إمكان انسجامه مع الظروف المحيطة : ومعنى ذلك أنه يتحتم علينا قبل أن نتخذ قراراً ما ، أن نحيط علما بالحقائق الموضوعية لا فى حالها المعاصرة فحسب ، بل فى تاريخها وتطورها كذلك ، ولا يقتصر الأمر على ذلك ؛ بل يجب أيضا أن نحسب حسابا ، فى الوقت نفسه ، لاختلاف العوامل النفسية التى تحدد تصرفاتنا . وإذا أدمجنا هذين النوعين من التحوطات كل فى الآخر وجدنا أننا نحصل فى كل حال تعرض لنا على تصرف مُبتكر . ويذكرنا ذلك بقول بعض الفلاسفة : إن لحظتين من لحظات التاريخ لا يمكن أن تتشابها تشابهاً مطلقا ؛ فالحياة الأخلاقية بناء على ذلك تتصف بالنسبية المحضة .

ولا يصعب علينا أن نبين أن « رو » قد أغرق هو الآخر فى المبالغة : فعدم التطابق التام بين لحظتين من لحظات التاريخ أو من لحظات الحياة ، لا ينفى بتاتا وجود نوع من التشابه بينهما ، ووجود مقياس مشترك يمكن عن طريقه النظرُ إليهما . والصفاتُ المميزةُ للفرد لا تنفى مطلقاً وجود صفات نوعية . ومرور الحوادث خلال الزمن لا ينفى أبداً بقاء آثارها . إن هذا الفيلسوف يدعونا لكى نركز جهودنا على اللحظة الحاضرة ، ويدفعنا فى صراحة لأن نتحرر من المبادئ العامة ومن المثل العليا : فبدلا من أن نُخضع لها أفعالنا ، يجب أن نُخضعها هى للتجربة ؛ ولا تقتصر النتيجة حينئذ على إعطاء كل امرئ الحق فى أن يشرع لنفسه واجباته بحسب ما يلائم طبعه واستعداداته ومطامحه فحسب ، بل إن الشخص الواحد يصبح فى حل من إعادة النظر على الدوام فيما رتب لنفسه من قواعد ، ويصبح فى حل من أن يهدم فى كل لحظة ما انتهى من بنائه فى اللحظة السابقة !

* * *

ظهر بوضوح أن المذاهب الأخلاقية التى استعرضناها لم تبرز من الحقيقة الأخلاقية — وهى حقيقة مركبة متشابكة — إلا بعض وجوهها ، والمتتبع لتاريخ الفلسفة يلاحظ العيب نفسه فى المذاهب الكبرى التى تتعرض لنظرية المعرفة : فهناك المذهب المثالى ، والمذهب الواقعى ، والمذهب العقلى ، والمذهب التجريبى ، وكلها يتعارض بعضها وبعضها الآخر ، لا لسبب إلا لأنها ادعت لنفسها إمكان تفسير المعرفة الإنسانية بالرجوع إلى مبدأ وحيد .

وما حدث بالنسبة للفلسفة النظرية حدث كذلك بالنسبة للأخلاق : فأراد فلاسفة الأخلاق كل بدوره أن يبنى قواعد الأخلاق على مبدأ وحيد : فهو أحيانا مبدأ السعادة ، وأحيانا مبدأ اللذة ، وأحيانا مبدأ المنفعة ، وأحيانا مبدأ العقل إلخ . . . والحقيقة أنه لا يكفى توجيه إرادتنا أن نرجع إلى قاعدة عامة ، أو أن نحلل بدقة الموقف الخاص الذى نجدُ أنفسنا فيه ، بل إننا نحتاج إلى الجمع بين هذين الشرطين ، وإلى التوفيق بين مثال أعلى يأتينا من مصدر علوى ، وبين الحقيقة الواقعية التى نعيش فى وسطها . ومهمة الضمير الأخلاقى هى أن يكون همزة الوصل بين المثالى والواقعى ، بين المطلق والنسبى بحيث يتحقق للفعل الأخلاقى الثبات الذى يميز كل قانون عام ، والتنوع الذى يلائم ظروف الحياة ، ويشعر الإنسان بذاتيته وبحريته فى التصرف .

والإلزام الخلقى فى القرآن يقوم على مراعاة هذه الحقيقة المزدوجة . فلنستمع إلى القرآن حين يقول : « فاتقوا الله ما استطعتم » . ألا نلاحظ الصفة المميزة لهذه الصيغة . إنه لا يقول لنا : اعملوا ما يتراءى لكم أنه الأحسن بحسب وحى الساعة ، كما أننا لا نرى فى

هذه الصيغة صفة الأمر الصارم الذى لا يقبل استثناء ولا تعديلا . إن هذه الآية القصيرة لا تترك الحبل على الغارب ، كما أنها لا تحدد تحديداً صارما عنيفا ؛ ومع ذلك فقد جمعت بين الاتجاهين . وفى هذه الكلمات الموجزة الواضحة يدعونا القرآن لأن نوجه أنظارنا نحو الله وأن نطيع أوامره ، وأن نعمل ما فى وسعنا للتوفيق بين أوامر الله ومقتضيات الحقيقة الواقعية ؛ وبذلك تتصل الحلقات التى حاول الفلاسفة فصمها ، ويتحقق الارتفاع نحو المثال الأعلى مع مراعاة ما تقتضيه الطبيعة الإنسانية . وإذا شئت فقل : يتحقق الخضوع للقانون وحرية الإرادة .

إن ضمير المؤمن لا يسمح له بأن يقوم بأفعال غير مشروعة إلا إذا كان أمام ضرورة لا محيص عنها ، وفى هذه الحال لا يؤاخذ بما فعل ، كما أن الله يصفح عنه إذا أخطأ عن غير تعمد : « وليس عليكم جناح فيما أخطأتم به ولكن ما تعمدت قلوبكم » . هناك أشياء لم تفصل تفصيلا واضحا وفى هذه الحال قد نخطئ فى تفسيرها أو تعريفها . وهذا الاحتمال هو نتيجة طبيعية لإنسانيتنا ولحرية الاختيار والتصرف التى منحناها . وواجب المؤمن هو أن يحاول ، فى حال الشك ، أن يتبين فى إخلاص ما يتفق مع أوامر الله ؛ فإذا أخطأ بعد ذلك فهو ليس بمذنب ما دام قد بذل الجهد الضرورى الذى فى وسعه .

على أن الأمور إذا اشتبهت علينا فمن الخير أن نتقى الشبهات ، وقد أكد الرسول ذلك مستوحيا الآية الكريمة : « ولا تقفُ ما ليس لك به علم » ، فقال : « الحلال بين والحرام بين وبينهما أمور مشتبهات . فمن اتقى الشبهات فقد استبرأ لدينه وعرضه » ، وقال كذلك : « دع ما يريبك إلى ما لا يريبك ؛ فإن الصدق طمأنينة والكذب ريبة » . ولما سُئل الرسول عن تعريف الخير والشر أجاب : « استفت قلبك ، واستفت نفسك : البر ما اطمأنت إليه النفس ، واطمأن إليه القلب ؛ والإثم ما حاك فى النفس ، وتردد فى الصدر ، وإن أفتاك الناس وأفتوك » .

هذا هو موقف القرآن من الإلزام الخلقى : دعوة إلى اتباع القواعد العامة التى أمر بها الله مع ترك حرية التصرف والاختيار للمرء فى نطاق التفاصيل التى تعرضُ لنا تبعا لتغير ظروف الحياة : لا يدعى القانون الأخلاقى فى القرآن أن هناك طريقةً واحدة لفهم القاعدة ، وأن هناك طريقة واحدة لتطبيقها ، وأن هناك طريقة واحدة للتوفيق بينها وبين القواعد الأخرى ؛ فالقاعدة مهما بلغت من الدقة والإحكام تترك أحيانا بعض التفصيل دون تحديد ؛ وهنا يظهر مجال الاجتهاد الشخصى والتفكيرُ المستقل الحر ، والاعتمادُ على ملكة العقل التى أودعها الله الناس .

فالمجهود الفردى واجب فى نطاق الأخلاق ، وهو مجهود يحبذه القرآن ويدعو إليه .

والخلاصة أن القواعد العامة للأخلاق ليست من صنعنا ، بل إننا قد تلقيناها عن المشرع الأسمى ، ونستطيع أن نستنبطها من كتابه العزيز وسُنة رسوله الكريم ؛ أما الواجبات الخاصة فإننا نكيفها تبعا لظروف حياتنا على شرط ألا نخرج بها عما رسمه لنا المثال الأعلى ، وأن نبذل فيها الجهد لنتبين وجه الحق والعدل .

* * *

فى العالم الجديد: عالم الفضاء

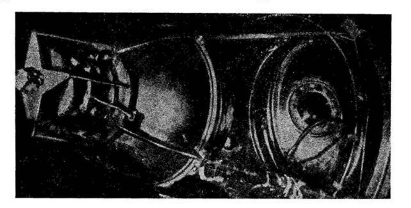
بقلم السير إدوورد أبلتون

ترجمة الأستاذ محمد عبد الفتاح ابراهيم

كان القمر الصناعى الأول فى يناير الماضى يدور حول العالم الذى نعيش فيه كقمر صغير فى « الشهر الثالث » من عمره ، أو بمعنى آخر فى ربع سنة من التقويم الشمسى ؛ فماذا يمكن أن يدل عليه إطلاق هذا القمر الصناعى كعمل فنى فذ ؟ وماذا يمكن أن تكون دلالة هذا العمل الفنى إنذاراً وتحذيرا ؟

ولنذكر وأن مشروع القمر الصناعى قد اقترح من الناحية الفنية كجزء من هذه التجربة التى تجمع بين عدة أشياء علمية فى وحدة واحدة ، ألا وهى السنة الجيوفيزيقية الدولية ١٩٥٧ – ١٩٥٨ ، وكان اختبار النطاق الخارجى لجو الكرة الأرضية وما وراءه من الأهداف الرئيسة فى برنامج السنة الجيوفيزيقية ، ومن أجل هذا الاختبار استخدمت الصواريخ منذ زمن طويل ، وكانت المشكلة بالنسبة للصواريخ العادية أنها لا تستمر لوقت طويل على ارتفاعات عالية ؛ ولهذا فكر العلماء فى الأقمار الصناعية ؛ لتعمل – كما قيل – كصواريخ تستمر فى الفضاء لوقت طويل .

وقد عرض اقتراح استخدام الأقمار الصناعية لأول مرة فى مؤتمر « لهاى » منذ أكثر من ثلاث سنوات ، وفى السنة التالية أعلنت أمريكا اعتزامها القيام بكفالة مشروع القمر الصناعى ، ثم فعلت الروسيا الأمر نفسه بعد قليل ، وأعلنت هى الأخرى اعتزامها القيام بالتجارب الخاصة بإطلاق الأقمار الصناعية ، ولكن الروسيا نظرت من جانبها إلى الانتفاع من المشروع لتأكيد انتصارها العلمى أمام الرأى العام العالمى ؛ وفجأة أدرك الناس فى الغرب الطابع العسكرى



صورة توضح الجزء الداخلى للقمر الصناعى الروسى الثانى – وفى الصورة من اليسار لليمين :
آلات دراسة الأشعة فوق البنفسجية والأشعة السينية فى اشعاع الشمس ، ثم جهاز الراديو للارسال ، وأخيراً الغرفة المغلقة مستقر «لايكا» وقبرها

الذى لهذا العمل الفنى الفذ الذى حققه الروس ، وعرفوا قدرة الروسيا على دقة توجيه الصواريخ الكبيرة فى مدارات محددة .

ومما لا شك فيه أن الخطوة الأولى للنفوذ إلى الفضاء الخارجى قد تمت ، وكان من الطبيعى أن نسأل : ثم ماذا ؟ وما الخطوة التالية ؟

على أن هذا النجاح لا يجعلنا نعتقد أن الطريق قد فتح مباشرة لسفر الإنسان البشرى عبر الفضاء حول القمر ، بل إلى ما وراء هذا ، وإن كان هذا التفكير يعتبر مشكلة لها طرافتها وبخاصة أنها هى المشكلة التى يناقشها العلماء اليوم ، ويتجادلون فيما بينهم ليقرروا : هل هذا المسافر عبر الفضاء عندما يعود إلى الأرض سيكون أصغر أو أكبر سنا منه لو كان قد بقى يعيش على الأرض ولم يتركها ؟

ومن الضرورى أن نتوقع التطور السريع لاستخدام الأقمار الصناعية كمحطات مراقبة عالية فى الفضاء ؛ ذلك لأن الكثير من المقاييس العلمية لا يمكن أن تعمل إلا فى أماكن بعيدة جدا عن الأرض .

إننا نريد أن نعرف شيئا عن سكان الفضاء ، وكم من الذرات والإلكترونات فى البوصة المكعبة هناك ، وكذلك نريد أن نقيس العوامل المختلفة التى تؤثر فى جو الأرض ، وأن نقيسها فى حالها الأولية قبل أن تُصفّى أو أن ينفصل بعضها عن بعض بوساطة جو الأرض . هذه العوامل مثل أشعة إكس المنبعثة من الشمس ، والأشعة الكونية ، والشهب ، والنيازك الصغيرة الدقيقة ، وما إليها .

ولا شك أننا نستطيع الانتفاع فى هذا بدرجة كبيرة من القمر الصناعى الذى يدور حول الأرض على ارتفاع كبير والذى يقطع هذا المدار فى أربع وعشرين ساعة تماماً ، إن مثل هذا الكوكب الصناعى لا شك أنه سيسير فى خطى متماثلة مع دوران الأرض ؛ وبذلك سيظهر وكأنه يقف فى الفضاء بلا حراك ؛ وبهذه الطريقة يمكن بسهولة معادلة المقاييس التى تعمل فى الفضاء مع تلك التى تعمل على سطح الأرض .

أما عن المخاطرة البشرية الأولى للسفر فى الفضاء بوساطة الصواريخ أو بوساطة القمر الصناعى فمن الضرورى أن ننتظر النتائج التى سيحصل عليها الروس من قمرهم الصناعى الثانى لنعرف : ما يواجهه حيوان حى فى الفضاء من أشياء مبهمة غامضة ، وهل هذه الأشياء خطرة على الوجود البشرى ، وتتطلب دراسات جديدة بالتبعية ؟

ومن الضرورى أيضا أن نحل — وأن نحل حلا صحيحا — ما يقال له مشكلة « العودة » ، أى مشكلة إعادة الأشياء سالمة إلى الأرض من جديد عبر النطاق الجوى الذى يحيط بالكرة الأرضية ؛ ذلك لأنه من غير المنطق الخروج إلى الفضاء ما لم يكن من الممكن العودة ثانية إلى الأرض .

ومن الغباء أن يتكهن أى فرد بجدول زمنى لإتمام كل هذه الأشياء ، بل من الغباء أيضا أن يتكهن أى شخص بأن شيئا سيعطل من متابعة النجاح فى هذا الميدان .

سيمكن الوصول فى المستقبل القريب إلى مكتشفات جديدة ، مثل استخدام وقود جديد يغير تماما من الموقف الحالى ، وإذا سأل الإنسان نفسه : لماذا يفعل الناس هذا ؟ فإن إجابتى أنه يوجد دائما أناس على أتم استعداد لمواجهة المجهول وللتغلب على ما يبدو صعب المنال .

ولا شك أن العالم سيكون عالما عقيما إذا لم يتوافر فيه مثل هؤلاء الناس .

ورأيى أن الصعوبة الحقيقية لاستكشاف الفضاء هى التكاليف الباهظة التى يتطلبها هذا العمل ، ثم هى أيضاً ما يكشف عنه النجاح الحالى ، ألا وهو الاتجاه إلى الاستعدادات العسكرية وإلى المنافسة الدولية ، ولكن الموقف كله يتغير لو تحول الأمر إلى تعاون طليق فى ضوء الروح الأصيلة التى أملت القيام بأبحاث السنة الجيوفيزيقية الدولية .

مجلة الليسنر
عدد ٩ يناير سنة ١٩٥٨

عيد الفطر

صور من احتفالات المسلمين فى العصور الوسطى

بقلم الآنسة نادية عبد العزيز

يعيش المسلمون فى رمضان معيشة تغاير المألوف من أمرهم ، فيصومون نهارهم ، ويفطرون ليلهم ، ويكثرون من صلاتهم وصدقاتهم ، ويحبون الاستماع إلى مجالس القرآن والعلم ، ويرددون الزيارة لأصدقائهم وأقاربهم ؛ فهو شهر تحيا فيه الشعائر الدينية والمشاعر الإنسانية الاجتماعية حياة قوية واضحة ، ويستمر المسلم الحق على صلة بربه فى وقته كله ، وفى حالاته جميعاً .

وهم إذ يخرجون من هذه التجربة الدينية ، يحتفون بيوم فطرهم احتفاء كبيراً ، ويتخذونه عيداً يحتفلون به ، فرحين مرحين ، ولا يقتصر الاحتفال على مسلمى مشرق أو مغرب ، بل يعم المسلمين جميعاً فى كل قطر ، وإن اختلفت صور الاحتفال به . ويحاول هذا المقال أن يصف بعض هذه الصور ، عند الشعوب المختلفة ، فى العصور الوسطى ، كما صورها الرحالة من المسلمين .

ونستهل الوصف بوطننا مصر الذى يصف الرحالة الفارسى ناصر خسرو احتفاله بالعيد فى أيام الفاطميين ، فيقول : يقيم السلطان مأدبة فى كل من العيدين ، ويأذن بالاستقبال للخواص والعوام ، وتنصب مائدة الخواص فى حضرته ، ومائدة العوام فى سرايات أخرى . وقد سمعت كثيراً عن هذه المآدب فرغبت فى رؤيتها ، رأى العين . . . وقد تفضل الموكل بالستار ، ويسمى « صاحب الستر » (الحاجب) ، فسمح لى بالذهاب فى آخر رمضان سنة أربعين وأربعمائة هـ (٧ من مارس سنة ١٠٤٩) ، وكان المجلس قد أعد لليوم الثانى ، وهو يوم العيد ، حيث يحضر السلطان بعد الصلاة فيجلس فى صدر المائدة .

وحين دخلت من باب السراى رأيت عمارات وصففاً وإيوانات ، إن أصفها يطل الكتاب : كان هناك اثنا عشر جناحاً ، أبنيتها مربعة ، متصلة بعضها ببعض ، وكلما دخلت جناحاً منها وجدته أحسن من سابقه ، ومساحة كل واحد منها مائة ذراع فى مائة ما عدا واحداً منها كانت مساحته ستين ذراعاً فى ستين . وكان بهذا الأخير تخت يشغل عرضه بتمامه وعلوه أربع أذرع ، وهو مغطى بالذهب من جهاته الثلاث ، وعليه صور المصطاد والميدان وغيرهما ، كما أن عليه كتابة جميلة . وكل ما فى هذا الحرم من الفرش والطرح من الديباج الرومى والبوقلمون ، نسج على قدر كل موضع يشغله . وحول التخت درابزين من الذهب المشبك ، يفوق حد الوصف ، ومن خلف التخت ، بجانب الحائط ، درجات من الفضة . وبلغ هذا التخت من العظمة أنى لو قصرت هذا الكتاب كله على وصفه ما استوفيت الكلام ، وما كفى .

وقيل إن راتب السكر ، فى ذلك اليوم الذى تنصب فيه مائدة السلطان ، خمسون ألف مَن . وقد رأيت على المائدة شجرة ، أعدت للزينة ، تشبه شجر الترنج ، كل غصونها وأوراقها وثمارها مصنوعة من السكر ؛ ومن تحتها ألف صورة وتمثال مصنوعة كلها من السكر أيضاً .

ويصف أحد المؤرخين المعاصرين احتفال الفاطميين فى مصر بعيد الفطر أيضاً بالصورة التالية :

كان يقام يوم عيد الفطر سماطان : أحدهما بعد صلاة الفجر ، والآخر بعد صلاة العيد . وكان طول السماط الأول الذى كان يمد فى الإيوان بقاعة الذهب ٤٠٠ ذراع (نحو ١٧٥ متراً) ، وعرضه سبع أذرع (نحو ٤ أمتار) .

أما هذا السماط فكان فيه صحاف ملأى بالفطائر والحلوى ، وكان الناس يدعون من كل الطبقات إليه ، فيأخذ كل ما يحب ؛ إذ كانت الأطعمة من الوفرة بحيث كان ما يبقى منها يأخذه العامة الذين كان يسمح لهم بحمله وبيعه ؛ وكان الخليفة يجلس فى إحدى النوافذ ، يمتع نفسه بهذا المنظر الذى كان مظهراً من مظاهر جوده وكرمه .

وكان يقام بجانب سرير الملك بقاعة الذهب خوان مربع من الفضة ، يجلس عليه الخليفة ، وتوضع عليه الصحاف الذهبية والخزفية ، أما السماط العام فكان من خشب مدهون ، وعرضه عشر أذرع ، وطوله طول القاعة ، وكان يزين بالأزهار ذات الرائحة والألوان المختلفة ، ويوضع فى طرفى السماط كتلتان كبيرتان من الحلوى ، كل منهما على هيئة القصر ، تزن سبعة عشر قنطاراً محلاة بطبقة من الذهب ، وقد مثل فيها بالنتوءات صور الإنسان وغيره من الحيوانات المختلفة .

وكان يوضع على السماط إحدى وعشرون جفنة ، فى كل منها واحد وعشرون خروفاً ، وثلثمائة وخمسون من الطير ما بين دجاج وحمام ، وكان يوضع فيما بين هذه الجفان صحاف فى كل منها سبع دجاجات ، وكانت هذه الصحاف والجفان تحاط بأنواع مختلفة من الفطائر والحلوى .

وكان يدعى لهذا السماط الوزير الذى كان يجلس عن يسار الخليفة ، ويرتدى حلة خاصة للأكل ؛ كما كان يدعى إليه أيضاً الأمراء وكبار الرجال ، ويرسل بعض ما يبقى منهم إلى دور أصحاب الرسوم ، وسائره يأكله غيرهم ممن كان يسمح لهم بحضور السماط بعد فراغ كبار المدعوين .

وكان يصحب ذلك سماط آخر يمد فى دار الوزير ، يدعى إليه كثير من رجالات الدولة ، ثم تمنح العامة ما يزيد على حاجتهم من الأطعمة .

ورسم ابن بطوطة لاحتفال الأتراك — فى قديمهم — بالعيد الصورة التالية :

ولما كان صباح يوم العيد ، ركب السلطان فى عساكره العظيمة ، وركبت كل خاتون (سيدة) عربتها ومعها عساكرها ، وركبت بنت السلطان والتاج على رأسها ؛ إذ هى الملكة على الحقيقة ، ورثت الملك من أمها ؛ وركب أولاد السلطان ، كل واحد فى عسكره . وكان قد قدم لحضور العيد قاضى القضاة ومعه جماعة من الفقهاء والمشايخ ، فركبوامع ولى عهد السلطان ، ومعهم الطبول والأعلام ، فصلى بهم القاضى ، وخطب أحسن خطبة .

وركب السلطان ، وانتهى إلى برج خشبى يسمى عندهم الكشك ، فجلس فيه ومعه خواتينه ، ونصب برج ثان دونه ، فجلس فيه ولى عهده ، وابنته صاحبة التاج ، ونصب برجان دونهما عن يمينه وشماله ، فيهما أبناء السلطان وأقاربه . ونصبت الكراسى للأمراء وأبناء الملوك عن يمين البرج وشماله ، فجلس كل واحد على كرسيه .

ثم نصبت طبلات للرمى ، لكل أمير طومان — وهو الذى يركب له عشرة آلاف — طبلة مختصة به ونصب لكل أمير شبه منبر ، يقعد عليه وأصحابه يلعبون بين يديه ، فكانوا على ذلك ساعة .

ثم أتى بالخلع ، فخلعت على كل أمير خلعة ، وعندما يلبسها ، يأتى إلى أسفل برج السلطان فيخدم : وخدمته أن يمس الأرض بركبته اليمنى ، ويمد رجله تحتها والأخرى قائمة ، ثم يستحضر فرس مسرج ملجم ،

فيرفع حافره ، ويقبل الأمير فاه ، ويقوده بنفسه إلى كرسيه ، وهنالك يرتبه ، ويقف مع عسكره ، ويفعل هذا الفعل كل أمير منهم .

ثم ينزل السلطان من البرج ، ويركب الفرس ، وعن يمينه ابنه ولى العهد ، وتليه ابنته الملكة ، وعن يساره ابنه الثانى ، وبين يديه الخواتين الأربع فى عربات مكسوة بأثواب الحرير المذهب ، والخيل التى تجرها مجللة بالحرير المذهب ، وينزل جميع الأمراء الكبار والصغار ، وأبناء الملوك ، والوزراء ، والحجاب ، وأرباب الدولة ؛ فيمشون بين يدى السلطان على أقدامهم إلى أن يصل إلى الوطاق . وقد نصبت هنالك باركة ، وهى بيت كبير له أربعة أعمدة من الخشب ، مكسوة بصفائح الفضة المموهة بالذهب ، وفى أعلى كل عمود جامور من الفضة المذهبة له بريق وشعاع ، ويوضع عن يمينها ويسارها سقائف من القطن والكتان . ويفرش ذلك كله بفرش من الحرير ، وينصب فى وسط الباركة السرير الأعظم وهم يسمونه التخت ، وهو من خشب مرصع ، وأعواده مكسوة بصفائح فضة مذهبة ، وقوائمه من الفضة الخالصة المموهة ، وفوقه فرش عظيم ، وفى وسط هذا السرير الأعظم مرتبة يجلس بها السلطان والخاتون الكبرى ، وعن يمينه مرتبة جلست بها ابنته ومعها خاتون ، وعن يساره مرتبة جلست بها خاتونان ، ونصب عن يمين السرير كرسى قعد عليه ولى العهد ، ونصب عن شماله كرسى قعد عليه ولده الثانى ، ونصبت كراسى عن اليمين والشمال ، جلست فوقها أبناء الملوك والأمراء الكبار ، ثم الأمراء الصغار .

ثم أتى بالطعام على موائد الذهب والفضة ، وكل مائدة يحملها أربعة رجال أو أكثر من ذلك ، وتوضع بين يدى كل أمير مائدة ، ثم يأتى الباورجى ، وهو مقطع اللحم ، وعليه ثياب حرير ، وقد ربط عليها فوطة حرير ، وفى حزامه جملة سكاكين فى أغمادها ، ولكل أمير باورجى ، فإذا قدمت المائدة ، قعد بين يدى الأمير . وأحضرت صفحة صغيرة من الذهب أو الفضة ، فيها ملح محلول بالماء . فيقطع الباورجى اللحم قطعاً صغاراً ، ثم تستحضر أوانى الذهب والفضة للشرب .

ونصبت قبة كبيرة أيضاً إزاء المسجد للقاضى والخطيب والشريف وسائر الفقهاء والمشايخ ، واستحضرت لهم موائد الذهب والفضة ، يحمل كل واحدة منها أربعة من كبار الأتراك ، ولا يتصرف فى ذلك اليوم بين يدى السلطان إلا الكبار ، فيأمرهم برفع ما أراد من الموائد إلى من أراد ، وكنت ترى مد البصر عن اليمين والشمال من العربات ، عليها الهدايا ، فأمر السلطان بتفريقها على الناس .

* * *

وهذه صورة من الهند رسمها ابن بطوطة أيضاً :

إذا كانت ليلة العيد ، بعث السلطان إلى الملوك ، والخواص ، وأرباب الدولة ، والأعزة ، والكتاب ، والحجاب ، والنقباء ، والقواد ، والعبيد ، وأهل الأخبار ، الخلع التى تعمهم جميعاً ، فإذا كانت صبيحة العيد ، زينت الفيلة كلها بالحرير والذهب والجواهر ، ومنها ستة عشر فيلا لا يركبها أحد ، إنما هى مختصة بركوب السلطان ويرفع عليها ستة عشر شطراً من الحرير مرصعة بالجوهر ، قائمة كل شطر منها ذهب خالص ، وعلى كل فيل مرتبة حرير مرصعة بالجواهر .

ويركب السلطان فيلاً منها ، وترفع أمامه الغاشية ، وهى ستارة مرصعة بأنفس الجواهر ، ويمشى بين يديه عبيده ومماليكه ، وكل واحد منهم على رأسه شاشية ذهب وعلى وسطه منطقة ذهب ، وبعضهم يرصعها بالجوهر . ويمشى بين يديه أيضاً النقباء ، وهم نحو ثلثمائة ، وعلى رأس كل واحد منهم أقروف ذهب ، وعلى وسطه منطقة ذهب ، وفى يده مقرعة نصابها ذهب ، ويركب قاضى القضاة ، وسائر القضاة ، وكبار الأعزة من الخراسانيين والعراقيين والشاميين والمصريين والمغاربة ، كل واحد منهم على فيل ، وجميع الغرباء عندهم يسمون الخراسانيين ؛ ويركب المؤذنون أيضاً على الفيلة ، وهم يكبرون .

ويخرج السلطان من باب القصر على هذا الترتيب ،

والعساكر تنتظره ، كل أمير بفوجه على حدة ، معه طبوله وأعلامه ، فيقدم السلطان ، وأمامه من ذكرناه من المشاة وأمامهم القضاة والمؤذنون يذكرون الله تعالى ، وخلف السلطان مراتبه ، وهى الأعلام والطبول والأبواق والأنفار والسرنايات ، وخلفهم جميع حاشيته ، ثم يتلوهم أخو السلطان بمراتبه وعساكره ، ثم يليه ابن أخى السلطان بمراتبه وعساكره ، ثم يليه ابن عمته بمراتبه وعساكره ، ثم يليه الوزير بمراتبه وعساكره ، ثم يليه سائر الملوك بمراتبهم وعساكرهم ، وهم الأمراء الكبار الذين لا يفارقون السلطان ويركبون معه يوم العيد بالمراتب ، ويركب غيرهم من الأمراء دون مراتب . وجميع من يركب فى ذلك اليوم يكون مدرّعاً هو وفرسه ، وأكثرهم مماليك السلطان .

فإذا وصل السلطان إلى باب المصلى ، وقف على بابه وأمر بدخول القضاة وكبار الأمراء وكبار الأعزة ، ثم نزل السلطان ، ويصلى الإمام ويخطب .

ويفرش القصر يوم العيد ويزين بأبدع زينة ، وتضرب الباركة على المشور كله ؛ وهى شبه خيمة عظيمة تقوم على أعمدة ضخام كثيرة ، وتحفها القباب من كل ناحية ؛ ويصنع شبه أشجار من حرير ملون ، فيها شبه الأزهار ، ويجعل منها ثلاثة صفوف بالمشور ، ويجعل بين كل شجرتين كرسى ذهب ، عليه مرتبة مغطاة ؛ وينصب السرير الأعظم فى صدر المشور ، وهو من الذهب الخالص ، كله مرصع القوائم بالجواهر ، وطوله ثلاثة وعشرون شبراً ، وعرضه نحو النصف من ذلك ، وهو منفصل ، وتجمع قطعه فتتصل ، وكل قطعة منها يحملها جملة رجال لثقل الذهب ، وتجعل فوقه المرتبة ؛ ويرفع الشطر المرصع بالجواهر على رأس السلطان .

وعند ما يصعد على السرير ، ينادى الحجاب والنقباء بأصوات عالية باسم الله ، ثم يتقدم الناس للسلام ، فأولهم القضاة والخطباء والعلماء والشرفاء والمشايخ وإخوة السلطان وأقاربه وأصهاره ، ثم الأعزة ، ثم الوزير ، ثم أمراء العساكر ، ثم شيوخ المماليك ، ثم كبار الأجناد يسلم واحد إثر واحد ، من غير تزاحم ولا تدافع .

ومن عوائدهم فى يوم العيد أن كل من بيده قرية منعم بها عليه ، يأتى بدنانير ذهب مصرورة فى صرة مكتوب عليها اسمه ، فيلقيها فى طست ذهب هنالك ؛ فيجتمع منها مال عظيم يعطيه السلطان من شاء .

فإذا فرغ الناس من السلام ، وضع لهم الطعام ، على حسب مراتبهم . وينصب فى ذلك اليوم المبخرة العظمى ، وهى شبه برج من خالص الذهب منفصلة ، فإذا أرادوا اتصالها وصلوها ، وتحمل القطعة الواحدة منها جملة من الرجال ، وفى داخلها ثلاثة بيوت يدخل فيها المبخرون يوقدون العود القمارى والقاقلى والعنبر الأشهب والجاوى ؛ حتى يعم دخانها المشور كله . ويكون بأيدى الفتيان براميل الذهب والفضة ، مملوءة بماء الورد وماء الزهر ، يصبونه على الناس صبا ، وهذا السرير ، وهذه المبخرة ، لا يخرجان إلا فى العيدين خاصة .

ويجلس السلطان فى بقية أيام العيد على سرير ذهب دون ذلك ، وتنصب باركة بعيدة ، لها ثلاثة أبواب ، يجلس السلطان فى داخلها ، ويقف على كل باب منها أمير ، ويقف على اليمين واليسار أمراء المماليك السلحدارية ، ويقف الناس على مراتبهم . ويقوم بترتيب الناس وتسوية الصفوف ، أمير يمسك عصا من الذهب ، ونائبه يمسك عصا من الفضة ، ويقف الوزير والكتاب خلفه ، ويقف الحجاب والنقباء .

وهذه صورة من الشرق الأقصى ، قدمها ابن بطوطة عن العيد فى جزر ذيبة المهل (الملاديف حاليا) :

زينت الطرق التى يمر الوزير (وهو الحاكم) عليها من داره إلى المصلى ، وفرشت الثياب فيها ، وجعلت كتابى الوَدَع يمنة ويسرة ، وكل من له على طريقه دار من الأمراء والكبراء ، قد غرس عندها النخل الصغار من النارجيل وأشجار الفوفل والموز ، ومد من شجرة إلى أخرى

شرائط ، وعلق منها الجوز الأخضر . ويقف صاحب الدار عند بابها . فإذا مر الوزير رمى على رجليه ثوباً من الحرير أو القطن ، فيأخذه عبيده مع الودع الذى يجعل على طريقه أيضاً ، والوزير ماش على قدميه ، وعليه فرجية مصرية من المرعز ، وعمامة كبيرة ، وهو متقلد فوطة حرير ، وفوق رأسه أربعة شطور ، وفى رجليه النعل وجميع الناس سواه حفاة ، والأبواق والأنفار والأطبال بين يديه ، والعساكر أمامه وخلفه ، وجميعهم يكبرون حتى أتوا المصلى .

فخطب ولده بعد الصلاة ، ثم أتى بمحفة فركب فيها الوزير ، وخدم له الأمراء والوزراء ، ورُموا بالثياب على العادة ، ثم رفعه الرجال ودخل القصر ، فجلس بموضع مرتفع وعنده الوزراء والأمراء ، ووقف العبيد بالترسة والسيوف والعصى ، ثم أحضر الطعام ثم الفوفل والتنبول ، ثم صفحة صغيرة فيها الصندل المقاصرى ، فإذا أكلت جماعة من الناس تلطخوا بالصندل ، وكان على بعض طعامهم حوت من السردين مملوح غير مطبوخ .

ونتنقل من المشرق الأقصى إلى المغرب الأقصى : إلى مالى ، القريبة من البلد الإفريقية التى استقلت حديثاً : غانة .

خرج الناس إلى المصلى ، وهو بمقربة من قصر السلطان ، وعليهم الثياب البيض الحسان . وركب السلطان ، وعلى رأسه الطيلسان ، والسودان (يقصد أهل مالى) لا يلبسون الطيلسان إلا فى العيد ، ما عدا القاضى والخطيب والفقهاء ؛ فإنهم يلبسونه فى سائر الأيام ، ويحضرون بين يدى السلطان وهم يهللون ويكبرون ، وبين يديه العلامات الحمر من الحرير . ونصب عند المصلى خباء ، فدخل السلطان فيه ، وأصلح شأنه ، ثم خرج إلى المصلى ، فقضيت الصلاة والخطبة ، ثم نزل الخطيب وقعد بين يدى السلطان ، وتكلم بكلام كثير ، وهنالك رجل بيده رمح يبين للناس بلسانهم كلام الخطيب ، وهو وعظ وتذكير ، وثناء على السلطان ، وحث على لزوم طاعته ، وأداء حقه ،

ويجلس السلطان فى أيام العيدين بعد العصر على البنبى ، وتأتى السلحدارية بالسلاح العجيب من الذهب والفضة ، والسيوف المحلاة بالذهب ، وأغمادها منه ، ورماح الذهب والفضة ، ودبابيس البلور ، ويقف على رأسه أربعة من الأمراء يشردون الذباب ، وفى أيديهم حلية من الفضة ويجلس القاضى والخطيب على العادة ،

وينصب للترجمان كرسى يجلس عليه ، ويضرب آلة من قصب ، وتحتها قريعات ، ويغنى بشعر يمدح السلطان فيه ، ويذكر غزواته وأفعاله ؛ وتغنى النساء والجوارى معه ، ويلعبن بالقسى . ويكون معه نحو ثلاثين من غلمانه ، عليهم جباب حمر ، وفى رءوسهم الشواشى البيض ، وكل واحد منهم متقلد طبلة يضربها .

ثم يأتى أصحابه من الصبيان ، فيلعبون ويتقلبون فى الهواء ، ولهم فى ذلك رشاقة وخفة بديعة ، ويلعبون بالسيوف أجمل لعب ، ويلعب الترجم بالسيف لعباً بديعاً ، وعند ذلك يأمر السلطان له بالإحسان ، فتستحضر صرة فيها مائتا مثقال من التبر ، ويذكر له ما فيها على رءوس الناس ويقوم الأمراء ، فيرمون سهامهم شكراً للسلطان ، وبالغد يعطى كل واحد منهم الترجمان عطاء على قدره .

وإذا أتم الترجمان لعبة جاء الشعراء ، ويسمون « الجلا » الواحد « جال » ، وقد دخل كل واحد منهم فى جوف صورة مصنوعة من الريش ، وجعل لها رأساً من الخشب ، له منقار أحمر . ويقفون بين يدى السلطان بتلك الهيئة المضحكة ، فينشدون أشعارهم ويعظونه ؛ ثم يصعد كبير الشعراء على درج البنبى ، ويضع رأسه فى حجر السلطان ، ثم يصعد إلى أعلى البنبى ، فيضع رأسه على كتف السلطان اليمنى ، ثم على كتفه اليسرى ، وهو يتكلم بلسانهم ، ثم ينزل

مجلة كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

ربما لايكون جديداً أن تصدر كلية الآداب – فى جامعة سلخت من عمرها سنوات وهى تسير بخطى ثابتة للأمام – مجلداً ضخماً يحوى الدراسات التى عنى أساتذتها ببحثها فى عام دراسى كامل ، ولكن مع هذا فقد خرجت كلية آداب الإسكندرية هذا العام بتقليد حميد عرفته الجامعات الأوروبية بأن يلقى كل أستاذ يرقى إلى درجة الأستاذية محاضرة تسمى « محاضرة الأستاذية » يعرف فيها بجهوده العلمية ، ثم يتحدث عن موضوع من الموضوعات التى يقوم بالبحث فيها .

وهكذا كانت محاضرتا الدكتور جمال الدين الشيال أستاذ كرسى التاريخ الإسلامى والدكتور حسن عون أستاذ كرسى العلوم اللغوية هما اللبنة الأولى فى الإنتاج الثقافى لأستاذية كلية آداب الإسكندرية .

وكانت البحوث التى جاءت بعد هذا فى المجموعة لبنات أخرى تزيد من هامة البناء طولا وتقوى من دعاماته وتثبت من بنائه .

وقد قدمت هذه المجموعة الأخيرة من الدراسات والبحوث التى ملأت أكثر من ثمانمائة صفحة ثمانى دراسات بالعربية وثلاثاً بالإنجليزية واثنتين بالفرنسية ، حوت التاريخ والآداب والتقنيين والفلسفة والدين ، وعرضت فيها عرضت لإنتاج بعض أعلام الأدب والفلسفة وعلوم اللغة مما يهم العلماء وطلاب العلم على السواء ، وكل هذا فى أسلوب سهل مع دقة البحث وعمق الدراسة ، وكان أهم ما يسترعى الانتباه العناية بإيضاح المراجع ومناقشة مظان البحث والتدليل على أصح الروايات وأدق وأصوب الآراء .

على أن الجديد فى هذه المجموعة فى رأيى محاضرتا الأستاذية : كانت الأولى للدكتور الشيال عن أول أستاذ لأول مدرسة فى الإسكندرية الإسلامية ، ولقد كان المعروف المتواتر أن حركة إنشاء المدارس فى مصر الإسلامية بدأت مع قيام الدولة الأيوبية فيها وأن أول مدرسة أنشئت بها هى المدرسة الناصرية أنشاها صلاح الدين وهو بعد لا يزال وزيراً للخليفة العاضد الفاطمى سنة ٥٦٦ لهجرة سيد الخلق ، ولكن الدكتور الشيال يقدم لنا سنداً من حديث ابن خلكان صاحب الوفيات عن أن أول مدرسة هى التى أنشأها العادل أبو الحسن على بن السلار وزير الظافر الفاطمى عند ما كان والياً له على ثغر الإسكندرية المحروس ، وأنه أنشأها عند ما نزل الثغر أبو طاهر أحمد السلفى الشافعى المذهب وفوض له التدريس فيها .

ثم يناقش الدكتور الشيال حديث ابن خلكان ويخرج إلى أن الإسكندرية حقا كانت مقر أول مدرسة إسلامية فى مصر ، ولكن أول مدرسة لم تكن هى التى أنشأها الوزير العادل ، بل سبقتها مدرسة أخرى هى المدرسة الحافظية التى أنشأها رضوان وزير الخليفة الحافظ الفاطمى للفقيه المالكى أبى الطاهر بن عوف .

ثم أرخ الدكتور الشيال لأبى الطاهر بن عوف أول أستاذ لأول مدرسة إسلامية فى مصر ، وهنا يتضح لنا الجهد الذى بذله فى تعقب المراجع فيؤرخ للرجل ويعرف به وبعلمه وجهده ونشاطه العلمى ، وثمار إنتاجه فى التأليف ، ولا يغفل عن تقديم الأسانيد والسجلات التى عثر عليها فى بحثه وتنقيبه فى كتب القدامى من السيوطى والطرطوشى وابن فرحون «وأبو شامة» والصفدى والمقريزى والقلقشندى مما يقدم لمن أراد مزيداً

من الدراسة مجموعة من المصنفات قد تتطلب فى مراجعتها أسابيع، فأغناه فى بحثه العميق المركز عن هذا كله .

وكانت المحاضرة الثانية للدكتور حسن عون عن « أول كتاب فى نحو العربية » .

وإذا كانت قيمة الكتب تقاس بالزمن كان الكتاب الذى عرض له الدكتور عون هو الأول من نوعه ، وإذا كانت قيمتها تقاس بما فيها من غزارة فى المادة ومن سعة فى المعرفة ومن دقة فى التحليل ومن عمق فى التفكير كان الكتاب نفسه هو الأول من نوعه ، وإذا كانت قيمتها تقاس بما تحدثه فى المجتمعات الإنسانية من ثورة عقلية ، أو بما يترتب على وجودها من انتقال المعارف من طور إلى طور آخر أو بما تثيره فى المجتمع من بحث ونقاش وجدل ، أو بما توحى به لدى العلماء ورجال الأدب من شروح ونقد وتعليقات كان الكتاب نفسه أيضاً هو الأول من نوعه .

على أن جهد الدكتور عون ليس فى تأريخه لتأليف الكتاب ، ولا فى حديثه عن حركة انتقاله مخطوطاً من بلد إلى آخر ، ولا فى تعقب طبعاته الحديثة فى القرن التاسع عشر ، ولا فى عرض ظروف تأليف سيبويه لكتابه بقدر ما وضح فى الاستنباط للتدليل على أن سيبويه لم يكن راضياً تمام الرضا عن صنيعه فى هذا الكتاب بالرغم من غزارة مادته ، مما يدل على أن الرجل كان قد اعتزم أن يضيف إليه وينظم من فصوله وأبوابه ويهذب منه لولا أن وافته المنية فى نحو الثمانين بعد المائة من الهجرة على أرجح الأقوال .

ويقدم الدكتور عون بحثه التفصيلى فى كتاب سيبويه الذى شبهه بالنبع الغزير : ففيه ثمانمائة وثمانية وخمسون رأياً لأئمة النحاة السابقين ، وفيه من الشواهد الشعرية ألف وواحد وستون بيتاً من الشعر العربى لم يشك عالم فى صحتها ولم يتردد نحوى فى الاستشهاد بها ، وفيه ثلثمائة وأربع وسبعون آية قرآنية يصور اختيارها فى مواطنها من الكتاب ما كان يلازم سيبويه من التوفيق العجيب فى ضرب الأمثال وبراعة الاستشهاد ، وفيه بعد هذا عدد لا يكاد يحصى من الأمثلة التى اصطنعها سيبويه لنفسه كى يشرح بها قواعده أو يقيسها على غيرها من الشواهد العربية ؛ وكان من الغريب حقاً أن الرجل لم يستشهد بحديث واحد من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم .

وهنا يفسر لنا الدكتور عون هذه الظاهرة برأى منطقى مقبول هو أن سيبويه لم يكن كبير الثقة فى رواية المحدثين الذين رووا أحاديث الرسول الكريم .

ويناقش الدكتور عون طريقة سيبويه فى عرض مادته بصورة أولية بسيطة تتمشى مع طبيعة العلوم فى نشأتها وحالة التأليف فى أولياته ، كما يناقش كيف درس الأوائل كتاب سيبويه ، وينتهى من هذه المناقشة التفصيلية الدقيقة بأننا يجب أن نعمل جاهدين لدراسة كتاب سيبويه من جديد وفق ما نتبعه من مناهج البحث العلمى الحديث فى الدراسات اللغوية مستخدمين فى ذلك معارفنا باللغات الأجنبية وما دار حولها من دراسات وأبحاث ؛ لنعرف بوساطته طائفة عظيمة من لهجات العرب المختلفة التى أهملها علماء اللغة ، ولنعرف بوساطته أيضاً نحو العلماء السابقين الذين لم يتركوا مؤلفاً يتحدث عنهم : أمثال الخليل بن أحمد ويونس بن حبيب وذلك ؛ كى نقضى على تلك الأسطورة القائلة بأن الأبحاث اللغوية التى سبقت عصر سيبويه قد ضاعت وليس من سبيل إلى معرفتها .

* * *

غير أن هذا ليس كل ما فى هذه المجموعة القيمة من البحوث والدراسات فهناك أحد عشر بحثاً كل منها يستحق الدراسة والتنويه . ومما لا شك فيه أن هذا المجلد يقدم إنتاجاً طيباً يدل على حركة علمية تستهدف المعرفة الكاملة خليقة بها كلية آداب الإسكندرية الثغر المحروس الذى كان مقر أول مدرسة فى مصر الإسلامية .

عين ألف